MESTER

VOLUMEN XIII NO. 1

MESTER

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIII | MAYO 1984 | NÚMERO 1

ÍNDICE

Cortázar: "que Supo Abrir la Puerta para Ir a Jugar".
Rubén Benítez 3

Amodiozco istoria
Plazeresko Kantua
Andolin Eguzkitza 22

Waiting for Father and Putting up with Mother. An Iconoclastic View of Carlos Fuentes' *El tuerto es rey* [The One-eyed Man is King]
Gloria Durán 30

Playful Ecphrasis: María Elena Walsh and Children's Literature in Argentina
David William Foster 40

Como tantas otras veces
Visión del mundo
Mercedes Limón 52

Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas
Linda M. Willem 55

Domingo López Torres, a Surrealist in Tenerife
C. Brian Morris 64

"La barranca"
Edda Piaggio 71

La sátira en "El triángulo perfecto" de René Avilés Fabila
Juan Rolando Romero 73

Tiempo-caos: angustia en Camoēs
Santos Torres-Rosado 85

CONSEJO DE REDACCION

Alida Bakuzis
Clara Isabel Cid
Soledat Jacàs Santoll
Celia Simón-Ross
María Lourdes Pérez
Santos Torres-Rosado

DIRECTORA

Librada Hernández-Lagoa

ASESORES

Shirley L. Arora
University of California, Los Angeles
osé Rubia Barcia
University of California, Los Angeles
Rubén Benítez
University of California, Los Angeles
Eduardo Dias
University of California, Los Angeles
Carroll B. Johnson
University of California, Los Angeles
Richard Reeves
University of California, Los Angeles

La redacción de MESTER da fe de su agradecimiento a la Asociación de los Estudiantes Graduados (GSA) de la Universidad de California, Los Angeles y al Departamento de Español y Portugués, que hicieron posible la publicación de este volumen.

Mester se publica dos veces al año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin franqueo. Toda colaboración debe seguir el *M.L.A. Style Sheet* y se enviará por duplicado a:

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California
Los Angeles, California 90024

Condiciones de venta y suscripción:
Suscripción anual ..... US$ 8
Instituciones ..... US$14
Suscripción de estudiante ..... US$ 5
Número suelto ..... US$ 7
(Instituciones)
Número suelto ..... US$ 4
(individual)

Copyright © 1984 by the Regents of the University of California

Cover Design: Karen Anagnost

Cortázar: "que Supo Abrir la Puerta para Ir a Jugar".

El Dibujo Del "Mandala"

Como algunas esculturas modernas consisten en cubos que el espectador puede agrupar a su antojo para apoderarse así del espacio y reestructurarlo, las obras de Cortázar proponen, con mayor claridad a partir de *Rayuela,* unos capítulos, fragmentos o a veces simples indicaciones argumentales, para que el lector construya con ellos la novela que quiera leer; para que componga una nueva realidad. Se busca un lector cómplice, que utilice las pautas brindadas, que abra con ellas una puerta hacia lo desconocido. Basten algunas citas entre la cantidad de textos explicativos:

> ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano... y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama.[1]

> Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro) con un vago reverso de escritura hierática.[2]

El lector cómplice entra así en un juego trascendente en el que unas normas fijadas apenas si entorpecen el uso de su libertad plenaria. De tal modo entramos en ese juego que hasta nos sobrecoge, al escribir

---

[1] *La vuelta al día en ochenta mundos.* (México-Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1967), p. 208.
[2] *Rayuela.* (Cuba: Casa de las Américas, 1969), p. 466.

sobre Cortázar, la sospecha temerosa de estarnos convirtiendo, a pesar nuestro, en uno de sus personajes. Y la seguridad poco confortadora de que esta anodina tarea de la crítica nos pone más cerca de los *famas* y las *esperanzas*, nostálgicos siempre del orden y de la claridad, que de los *cronopios*, imprevisiblemente libres.

Cortázar puede proponernos el juego de nuestra libertad porque su obra coincide, en temas y estructura, con una interpretación abierta del mundo. El mundo repite en apretados microcosmos individuales el dibujo de la totalidad objetiva. Conocer es armar, como desde un caleidoscopio, de acuerdo con nuestro centro personal, los elementos de la realidad; cada una de las *mónadas* refleja, sin embargo, el universo. La relación entre el punto de vista relativo y la visión más amplia y absoluta está claramente representada en Cortázar por la figura simbólica del *mandala*. Ese círculo, o cuadrado a veces, o cuadrados encapsulados en el círculo, o círculo dividido en cuatro o en múltiplos de cuatro, con todas sus posibles variaciones significativas, participa en las religiones orientales de la misma ambivalencia que Cortázar le reconoce: es un símbolo objetivo del universo, en que se encierran todas las posibles fuerzas, mal y bien, tierra y cielo, individuo y cosmos y es, al mismo tiempo, en su uso ritual, un camino que permite acceder psicológicamente desde un centro personal a la totalidad objetiva. El "shaman" frente al *mandala* escoge como centro cualquiera de sus figurillas simbólicas y desde allí atisba la totalidad; puede cambiar de centro: cada nuevo desplazamiento le permite una apreciación siempre distinta, y en el fondo siempre igual, de la unidad totalizadora. Cortázar percibe el *mandala* en el plano de la ciudad de París, visto desde el Arco del Triunfo: "París es un centro, una *mandala* que hay que recorrer sin dialécticas."[3] No es casual: el ejemplo aparece ya en la obra de Jung y sus discípulos. Pero también se puede acceder a un centro modificador de la perspectiva por un simple proceso psicológico, cuando un detalle casi no observado o una sensación inesperada vuelven a agitar los elementos del prisma para componer una nueva imagen:

> Está la noche en Delfos en que sentí lo luminoso y no supe morir, es decir nacer; están las altas horas de Micenas, la escalinata de Faistos, y las minucias que la araña guarda en cumplimiento de una figura que se nos escapa, el dibujo de un mediocre fragmento de

---

[3] *Ibid.*, p. 50.

[4] Carl G. Jung [y otros], *Man and his Symbols*. (New York: Doubleday and Company, 1964), p. 243. Véase además las referencias al *mandala*, especialmente pp. 213-217 y 242-245.

mosaico en el puerto romano de Delos, el perfume de un helado en una calleja de Placca.[5]

El escritor y sus personajes, y los lectores que acepten la propuesta del juego, vivirán a la búsqueda de nuevos centros orientadores. Caminar sobre las calles de París, recorrer pasillos, abrir una ventana o una puerta, divagar distraídamente, se convierten así en una prodigiosa aventura, tan simple en su cotidianeidad como maravillosa en sus posibilidades: "Ando por una enorme pieza con pisos de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva."[6]

En Buenos Aires, cuyo plano no es un *mandala,* la rayuela trazada en la acera de la casa en que viven Oliveira y Traveler o en el patio de la clínica, o reproducida en el diseño de los jardines y de los pisos embaldosados, participa del mismo dibujo simbólico:[7]

> ... doblar una pierna y empujar un tejo de la primera a la segunda casilla, de la segunda a la tercera... y asomar una noche en Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.[8]

La propia obra literaria es un *mandala*: "Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shaman blanco con calzoncillos de nylon."[9]

El lector reproduce así el mismo ritual de conocimiento que el escritor y sus personajes. Busca, simple busca, sin solución definitiva. Cortázar no nos impone dogmáticamente su idea de la realidad sino que nos proporciona un método para descubrirla. Deja abierta siempre las posibilidades para otras relaciones que se suceden en un orden mágico imposible de reducir a una interpretación definitiva. Cada nuevo centro, cada combinación desatan infinitas coordenadas que se agrupan en miles de insospechadas asociaciones. Como la simple jugada del alfil, que cambia las tensiones del tablero, o un momento del juego de River Plate que

---

[5] *La vuelta al día...*, p. 61.
[6] *Rayuela*, p. 96.
[7] *Rayuela* iba a llamarse *Mandala*. Ver Juan Loveluck, "Aproximación a *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, 65, enero-abril de 1968, p. 89.
[8] *Rayuela*, p. 385.
[9] *Ibid.*, p. 472.

provoca una asociación de ideas en un físico de Roma, y así hasta el infinito.[10]

Cortázar propone al lector una tarea estructuralizadora de la realidad en que cada momento coagula un cierre transitorio del que se desprende una nueva apertura tendiente a un nuevo cierre y así en cadena indefinida. Como la cadena de las reacciones atómicas. Sirve como ejemplo su propia obra: cada nuevo libro deshace la estructura del anterior y propone una nueva estructura transitoria. El lector *hembra* se impacienta ante esta constante provocación de actividad.

La Realidad. De Este Lado

Es que el lector *hembra* acepta la visión ordenada de la realidad según la transmite el pensamiento occidental desde milenios. Cortázar es claramente explícito. El hombre equivocó la ruta al tomar el camino del racionalismo. Dios le advirtió atinadamente sobre el riesgo de comer la fruta del árbol de la ciencia. La razón parcializa, falsea la realidad: "Apenas intente analizar, meteré todo en la consabida fiambrera rectangular y lo falsearé insanablemente."[11] Toda lógica, todo orden, toda geometría, escamotean la realidad auténtica:

> No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme a mí mismo, dejar caer todo eso que nos separa del centro. Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo; cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretendemos ordenar nuestra vida de occidentales. Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea... A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro.[12]

El aceptar un centro puede tener mayor validez estética; pero es un engaño. No hay centro, sino ondulación de la materia.[13] Esa busca del conocimiento tiene por eso una dimensión heroica. No aceptar los centros ilusorios, rebelarse contra las conformidades momentáneas.

El buen burgués es un conformista. Para él "el deber, lo moral lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano,

---

[10] *La vuelta al día...*, p. 52.
[11] *62. Modelo para armar* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), p. 11.
[12] *Rayuela*, pp. 22-23.
[13] *Ibid.*, p. 290.

el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros", son verdades evidentes y reales como si fueran dientes o pelos. Todo debe seguir igual: la razón guía hacia la verdad, la ciencia ayuda, el arte impone su calidad estética. Cortázar ironiza:

> ¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien? ¿Por qué tenemos que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro? Si una lombriz pudiera pensar, pensaría que no le ha ido tan mal. El hombre se agarra de la ciencia como de eso que llaman áncora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es: La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en su centro. A pesar de toda su curiosidad y su insatisfacción, la ciencia, es decir la razón, empieza por tranquilizarnos. "Estás aquí, en esta pieza, con tus amigos, frente a esa lámpara. No te asustes, todo va muy bien. ¡Ahora veamos! ¿Cuál será la naturaleza de ese fenómeno luminoso? ¿Te has enterado de lo que es el uranio enriquecido? ¿Te gustan los isótopos, sabías que ya transmutamos el plomo en oro?" Todo muy incitante, muy vertiginoso, pero siempre a partir del sillón donde estamos cómodamente sentados.[14]

El buen burgués vive en un *territorio*, lugar propio y confortable, centro inamovible. En *Rayuela*, Traveler es el hombre del territorio, tiene mujer y empleo y no ha viajado nunca, a pesar de su nombre. Se opone a Oliveira por su conformismo esencial: "En el fondo, Traveler era lo que él hubiera podido ser con un poco menos de maldita imaginación; era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario."[15]

Hemos entrado ahora en una nueva era: la era de la cibernética. Lo terrible es que con su ciencia, sus satélites artificiales, sus hormonas y reactores atómicos, el hombre moderno creará no una pesadilla de Orwell o de Huxley, sino un mundo plastificado, delicioso. Hasta los escapes

---

[14] *Ibid.*, pp. 97; 197-198.

[15] *Ibid.*, p. 414. "Pero vos que estás en armonía con el territorio no querés entender este ir y venir, doy un empujón y me pasa algo, entonces cinco mil años de genes echados a perder me tiran para atrás y recaigo en el territorio, chapaleo dos semanas, dos años, quince años". *Rayuela*, p. 412.

de ese mundo están ya planificados: "Se planifican los escapes, se los tecnologiza, se los arma con el Modulor o con la regla de Nylon. Hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera es un método, o la mescalina, o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica e inane *en sí* pero estúpidamente exaltada a sistema, a clave del reino."[16] Por último, el buen burgués posee una expresión estética caracterizada por el escamoteo de los problemas que le conciernen. Así lo piensa Morelli al referirse al lector hembra que no quiere problemas sino soluciones o falsos problemas ajenos.

Uno de los rasgos distintivos de la literatura de Cortázar es la parodia del comportamiento burgués. A veces habla de ello directamente; pero sobre todo utiliza las mecánicas de ese comportamiento como recurso irónico: imita los sueltos periodísticos, las instrucciones que acompañan a los artefactos de uso común, los manuales técnicos, los modos de relación social. Uno de los encantos de sus relatos breves consiste precisamente en que lo extraordinario se inserta en una norma perfectamente conocida e impecablemente descripta.[17] Se levanta un catafalco como se construye una casa o una escultura, la organización de un velorio o del reparto de globos y golosinas en el Correo no difieren de las técnicas de la organización de empresas. Hasta el vómito de conejos blancos reproduce el mecanismo de nuestra fisiología humana. Cortázar es un maestro de la observación y del *pastiche*. A veces sustituye la parodia por el directo *collage*, copiando de otros textos, ilustrando. Las famas y las esperanzas no reflejan totalmente el comportamiento burgués,[18] pero sí algunos caracteres distintivos: "Esas cosas quedan para las famas, y también las esperanzas, que se ocupan de recoger las crónicas, establecer las fechas, y encuadernarlo todo con tafilete y lomo de seda."[19]

El Otro Lado

Del otro lado de nuestra realidad hay un territorio explorable. Cortázar lo diferencia de la realidad habitual con el nombre de *zona*. Sólo en actitud mediúmnica podemos atisbar ese otro lado. Pero no se trata

---

[16] *Rayuela*, pp. 449-450.

[17] Véase Manuel Durán, "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas", *Revista Iberoamericana*, 59, enero-junio de 1965. Reproducido en la selección antológica de estudios sobre Cortázar, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Buenos Aires: Carlos Pérez, Editor, 1969), pp. 31-49. Aquí el apellido Durán, por error, aparece con d final.

[18] Durán, *art. cit.*, p. 42.

[19] *La vuelta al día...*, p. 121.

únicamente de la realidad objetiva. También nuestra psicología se abre al otro lado cuando abandonamos los controles racionales.

El simple hecho de esperar un ascensor nos trae el conocimiento de la zona donde alguien, o nosotros mismos, nos esperamos para cerrar el circuito:

> . . . mientras por detrás, en alguna parte que forzosamente hay que situar y que la incertidumbre termina situando siempre detrás o en lo hondo, en todo caso en alguna región diferente de lo que está sucediendo ahí, hay que esperar crispada a que el ascensor llegue al piso donde la están esperando y que ella no ha marcado en el tablero del ascensor porque ese ascensor no tiene tablero, es un ascensor blanco y brillante completamente desnudo en el que ni siquiera se alcanza a reconcer la puerta una vez que distraídamente se ha cambiado de posición mientras se espera sosteniendo el paquete, el cordel amarillo que lastima los dedos.[20]

La visión de la zona completaría, de ser posible su conocimiento pleno, nuestra vida parcelada en la realidad. Basta un instantáneo corrimiento a un costado para ver, sin que sepamos por qué, nuestro ser parcelado, la sospecha de un más allá, donde nosotros mismos, en el resto de una realidad ignorada, nos esperamos inútilmente.[21] Como en las imágenes de los sueños las figuras de Cortázar se alargan en un ademán despacioso proyectándose hacia ese otro lado que las atrae y las rechaza al mismo tiempo. Son seres dramáticos que reconocen sus propios límites pero procuran derribarlos.

La actitud burguesa consiste en dar la espalda a la zona, no abrir la puerta hacia el otro lado, conformarse con el límite. La razón no sirve para determinar la zona; por el contrario, mata la posibilidad de reconocerla: "Y había más que eso, había la intersección, el acceso por las ilusiones a un plano, a una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procuraba cercarlo."[22]

Toda comunicación humana se debate entre los límites y la zona; vale por ese aspecto fantasmal. El amor incita a tender hacia lo otro, hacia ese ámbito de complementación donde toda felicidad sería posible. Los amantes hacen gestos desesperados hacia un encuentro; a veces, sin éxito, sin posibilidad de comunicación profunda:

---

[20] *62. Modelo...*, p. 139.
[21] *Rayuela*, p. 477.
[22] *Ibid.*, pp. 11-12.

> Como no sabías disimular me dí cuenta enseguida de que para verte como yo quería era necesario empezar por cerrar los ojos, y entonces primero cosas como estrellas amarillas (moviéndose en una jalea de terciopelo), luego saltos rojos del humor y de las horas, ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira de Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil.[23]

En los momentos de exaltación amorosa la zona se vislumbra impensadamente. Luego es difícil repetir la experiencia. E imposible precisarla con palabras. Contarla, ponerla en orden, es someterla al esquema racional, es falsearla.

Los amigos andan a la espera de esa comunión momentánea. En el juego de la comunicación, a veces entran en la zona, a veces se alejan de ella:

> . . . todo lo que emerge en el que irónicamente piensa que en algún momento tendrá que ponerse a contar y que acaso Hélène no estará en la zona y no lo escuchará aunque en el fondo todo lo que él vaya a decir sea siempre Hélène . . . Pero también puede ocurrir que los otros estén en la zona como tantas otras veces, que la vida los envuelva y se oiga la tos de un guardián de museo mientras una mano busca lentamente la forma de una garganta. . .[24]

No interviene demasiado la voluntad; generalmente, circunstancias exteriores nos sacan de nuestros límites. El hombre sale entonces de su centro, se *des-centra* o *ex-centra* o *des-coloca.* Paradójicamente se siente ahora más próximo al centro verdadero que aquellos que prefieren el eje de la vida cotidiana. Es una actividad tantálica, caracterizada por el esfuerzo, ese salir (o subir) para recaer constantemente en la realidad. El tejo de la rayuela, juego de colocación y descolocación, recuerda por momentos la piedra de Sísifo: "Llegar con la piedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable este artefacto.)"[25]

El contacto con la otra zona se logra a través de los *huecos*, las *carencias*, los *intersticios* de la realidad y de la lógica. Los *maories* han

---

[23] *Ibid.*, p. 13.
[24] *62. Modelo . . .*, p. 16.
[25] *Rayuela*, p. 259.

procurado establecer la categoría de los espacios intermedios.[26] En un reciente libro sobre experiencias mágicas, la comunicación con el otro mundo se logra también a través de los *huecos* que deja entre sí la cadena sonora de la naturaleza y que nuestro oído habitualmente no percibe.[27] En las novelas de Cortázar una puerta, una ventana que se abre, un pasillo, una bocanada de aire o de humo, adquieren inmediato valor simbólico: son la materialización de esos intersticios.

Ver hacia el otro lado implica un cierto entrenamiento. Oliveira da a la Maga lecciones de mirar y de ver: un modo de pararse en la calle, de espiar un zaguán donde no hay nada, de ver más allá un vislumbre verde, un resplandor, y de pasar seguidamente al gran patio abierto. Los huecos son carencias, ausencias de ser: "Veo lo que no soy. Por ejemplo (esto lo armo de vuelta pero sale de ahí) hay enormes zonas a las que no he llegado nunca, y lo que no se ha conocido es lo que no se es."[28] Por el lado de esas carencias se acerca lo desconocido: "Todo era menos, era signo menos, menos rellano, menos puerta, menos luz, menos cama, menos Maga... Sonaba todavía a hueco, a realmente no vivido." "Puedo saber mucho o vivir mucho en un sentido dado, pero entonces *lo otro* se arrima por el lado de mis carencias y me rasca la cabeza con su uña fría."[29]

La comunicación crea constantemente hueco, aperturas hacia el otro lado, que se van colmando vicariamente. También el arte, forma más alta de comunicación:

> ... terminar de colmar el maldito hueco echándole adentro la piedra de hule... saltarle encima con el martillo y el cincel como Hamlet tirándose al agujero que había sido Ofelia, recortar la figura de Vercingetórix en la masa misma del antiguo hueco.[30]

La ausencia del amigo, o del ser amado, forma un enorme agujero, un hueco redondo y negro. Talita llena, por un instante, la inmensa carencia de la Maga, cuya desaparición provocó en Oliveira un dolorido hueco, una patética llaga. No es raro que los huecos nos permitan anular el tiempo, revivir en ellos el pasado y avizorar el futuro. Del hueco en el rumor gastronómico del Restaurante Polidor surge la coincidencia entre

---

[26] *La vuelta al día...*, pp. 65-66.
[27] Carlos Castañeda, *A Separate Reality* (New York: Pocket Books, 1971). pp. 222-226.
[28] Rayuela, p. 476.
[29] *Ibid.*, pp. 573 y 478.
[30] *62. Modelo...*, p. 85.

un espejo del espacio y otro del tiempo. En el espejo ve el personaje un agujero negro, un embudo, que se traga el presente con repugnante gorgoteo.[31]

Son esos huecos los que permiten la caleidoscópica reestructuración de la realidad.[32] Lo impensado, lo espontáneo, la circunstancia inesperada, el fluir del inconsciente, descubren de pronto el hueco de la realidad; surgen analogías, recuerdos, esperanzas; las cosas se ordenan de acuerdo con un nuevo centro, forman una constelación, un acorde, se aglutinan, se coagulan; luego se deshacen en parcelas hasta tanto otro hueco produzca un centro nuevo.[33]

La realidad y la zona están en constante conflicto. Se habla de agazapamientos, de zarpazos. A veces la intersección de los diferentes planos adquiere un sentido trágico: cuando un accidente, una declaración de guerra, provocan el choque brutal entre realidades diferentes. Los personajes de Cortázar viven el drama de esa bivalencia. No pueden conformarse gozosamente con la realidad, ni tampoco acceden de lleno a la zona entrevista. Como figuras del Greco, estiran sus contornos en un afán nunca cumplido, en un puro movimiento hacia afuera (o hacia adentro) que sólo resulta en angustia, en dolor de existir. El suicidio es un modo fácil de saltar, saltar desde el puente al río, desde la ventana al patio, de la realidad a la otra zona.

En el pensamiento occidental, la otra zona ha sido también sometida a fórmulas racionales de aprehensión. Un ejemplo, los místicos. San Juan de la Cruz, cuyos versos inserta Cortázar en su propia prosa, ha cuadriculado racionalmente la zona y ha convertido en proceso lógico el modo de acceder.

El escritor, como todo poeta, atisba los huecos de la realidad y nos incita a buscar los nuestros: "Escribo por falencia, por descolocación, y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas."[34] Morelli procura escribir una novela de huecos para que el lector llene los espacios a su antojo. El lenguaje poético crea intersticios, vale como exorcismo, como fórmula de extrañamiento.

---

[31] *Ibid.*, pp. 26, 30, 71 y *passim*.
[32] Sobre la imagen del *caleidoscopio* en *Rayuela*, ver Loveluck, *art. cit.*, p. 84, *nota*.
[33] *62. Modelo...*, *passim*.
[34] *La vuelta al día...*, p. 21.

Los momentos de mayor hondura en los personajes de Cortázar coinciden con su extrañamiento de la realidad. "De pronto Oliveira se extrañaba andando con la Maga."[35] Son instantes de enajenación más o menos dichosa que permiten entrever algo que podría ser un Paraíso. El personaje anda entonces por afuera de sus límites y sus actos se convierten en gestos vacíos, lentos mecánicos: "Se ha quedado como por fuera de lo que estaba por hacer, está perdida, mírala, pero mírala bien, fíjate cómo vuelve a tomar el piyama y se lo alcanza, quiere ayudar a ponérselo y es tan difícil como vestir a un muerto."[36]

A veces, salir es sólo ponerse a caminar por las calles de París ("Y me bastaba para salirme y andar por ahí donde me gusta andar cada vez que puedo... alejarme de la cuadriculada vida."[37]) Pero son las circunstancias exteriores, una música, el amor, cualquier distracción —las distracciones tienen importante papel—, las que aislan la conciencia vigilante y permiten salir como en un rapto de inspiración o de *manía*. La Maga es uno de los caminos para extrañarse, la literatura otro, y también la *fiaca*, la meditación "al soberano cuete."[38] La salida ocurre en cualquier momento, cuando estamos sentados en el WC y, sobre todo, entre muslos de mujeres, entre nubes de humo, a la mitad de una lectura. Sólo aquello que permite esa posibilidad de extrañamiento tiene valor. Oliveira arma estructuras con hilo, para que haya huecos, para que circule el aire entre ellos; gusta del espacio libre, de los libros, las mujeres y las obligaciones que permiten salida. Toda salida enriquece nuestra realidad:

> Primero eliminá eso de física y de metafísica que parecen las dos manivelas del fútbol de mesa. Si vos, en el momento en que le untás la manteca al pan (te recomiendo la de Isigny, que es la mejor) sos capaz de enlazar ese conjunto donde entran tu apetito, los ingredientes citados y un cuchillo, con por ejemplo una frase de una sonata de Chopin o uno de esos recuerdos recurrentes que por algo son recurrentes, te darás cuenta de que al margen de las asociaciones analógicas se abre una segunda opción, la de entender el producto como realidad enriquecida en el sentido en que los físicos hablan del uranio o del plutonio enriquecido. Inmediatamente, si persistís, si todos tus actos-vida de esa hora y de ese

---

[35] *Rayuela*, p. 32.
[36] *62. Modelo...*, p. 180.
[37] *La vuelta al día...*, p. 106.
[38] *Rayuela*, p. 350.

día se arman dentro de esa tendencia a salirte de vos mismo, a enlazar con otras manifestaciones físicas o psíquicas, como ya lo sabían los románticos más visionarios, el resultado será que en las últimas etapas de esa secuencia llegarás a una especie de colmena porosa, de grandísima chimenea en lo real, apenas digas: ¡Qué bonita es esa rubia!, o te ates los cordones de los zapatos. Una praxis, che, una praxis, seamos serios.[39]

En las crisis psicológicas, la salida se produce en forma abrupta. Entonces, según Cortázar, la realidad se precipita, abandonamos toda dialéctica, le soltamos la cadena al perro, actuamos con piedra libre para cualquier cosa. Lejos de ser escandalosas, que es como la gente las vive, esas crisis nos sacan del absurdo de un mundo ordenado y en calma; nos apartan del camino racional: "Pero esas crisis son como mostraciones metafísicas, che, un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural del pitecantropo erecto."[40] Porque el absurdo no está en esos extrañamientos sino en la cotidianeidad que dejamos de lado; el absurdo es la costumbre, la falta de excepciones en el orden. A Gregorovius le ha interesado la siguiente nota de Morelli:

> Internarse en una realidad o un modo posible de realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia le parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras normas absurdas o no, hasta que el tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible.[41]

Una vez extrañado el personaje percibe los huecos y en ellos recónditas galerías, pasajes, laberintos sin fin. Los corredores, los pasillos, reales se transforman en figuraciones simbólicas:

> Atravesar la plaza desierta, acercarme al ministerio y buscar la puertecita lateral, observado alguna vez con recelo por indígenas trasnochadores que jamás podrán entrar así en lo que era de algún modo su propia casa, su ministerio, esa ruptura escandalosa de una realidad coherente y finlandesa me sumía desde el comienzo en un

---

[39] *La vuelta al día...*, p. 63.
[40] *Rayuela*, pp. 199-200.
[41] *Ibid.*, pp. 201, 512.

estado propicio a lo que esperaba dentro, la lenta y furtiva divagación por corredores y escaleras y despachos vacíos.[42]

Son laberintos de la vigilia. Otros son los que nos teje el sueño. No se trata de intercambiar una realidad por otra sino de complementarlas. El sueño fracasa en su fusión con la vigilia. Cortázar se aleja del surrealismo, a pesar de los puntos de contacto, porque se aleja del fácil onirismo. No son esos laberintos imágenes similares a las de la pintura surrealista, sino más bien visiones metafísicas, a la manera de la pintura de Chirico o de Carrá.

El juego es un laberinto de vigilia. Deberíamos poder diferenciar en español el juego entendido como normas fijas en que la libertad del jugador está condicionada (como ocurre con el ajedrez y con los juegos de mesa), del juego infantil, actividad casi libre, en que las normas se crean espontáneamente a medida que el proceso se desarrolla. Los juegos en Cortázar responden más a este segundo tipo. Son creaciones fantasiosas, como las de los niños que en *Ultimo round* juegan a ser *sioux*. Ejercicio de la plena libertad, estructuración libre de elementos. Así son los juegos en sus cuentos, en *Rayuela*, en *62. Modelo para armar*. Cuando aparecen los otros juegos, como el ajedrez, Cortázar prefiere verlo como un ajedrez indio, en que el que gana se apodera del centro. El ajedrez sirve como símbolo en el universo de Borges, réplica de la realidad racionalizada, pero no en el mundo irracional de Cortázar.

Los personajes de Cortázar son niños grandes, neuróticos apegados a sus conductas infantiles. Como dice uno de ellos en *Rayuela*: "No somos adultos, Lucía. Es un mérito, pero se paga caro. Los chicos se tiran siempre de los pelos después de haber jugado." Juegos exasperantes y peligrosos. Jugar con muñecas, ya de grandes, es jugar al amor.[43] Los juegos sociales son intentos desesperados de comunicación, de abrirse huecos. Abundan, sobre todo en *Rayuela*, los juegos de palabras, como el encadenamiento de términos extraídos del diccionario, la composición de titulares de periódicos, de diálogos típicos, de palabras-balanza. El juego se hace serio cuando en un columpio entre dos departamentos juega Talita su indecisión amorosa o cuando Oliveira hace vertical la rayuela en la sala del hospicio y defiende con su propia vida el territorio conquistado. La vida, en fin es juego: "Los juegos idiotas, la vida."[44] Los personajes juegan

[42] *La vuelta al día...*, p. 76.
[43] *62. Modelo...*, p. 143; *Rayuela*, p. 111.
[44] *62. Modelo...*, p. 150.

con la vida de otros: Talita se queja por ser objeto de un juego; la Maga resulta víctima del juego de Oliveira.

El juego es también un *mandala*, un modo de captar la totalidad:

> Se entrara por una puerta abierta, a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás, y en ese jardín se pudiera cortar una flor y esa flor fuera la Maga o Babs, o Wong, pero explicados y explicándolos restituidos, fuera de sus figuras de Club, devueltos, salidos, asomados, a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación, vuela un alfil, vuelan las torres, salta el caballo, caen los peones, y en medio del tablero inmensos como leones de antracita los reyes quedan flanqueados por lo más limpio, y final y puro del ejército, al amanecer se romperán las lanzas fatales, se sabrá la suerte, habrá paz.[45]

Jugar a la rayuela es tender hacia lo absoluto, conquistar el Cielo. Es un camino al *kibbutz*, a la posible felicidad.

Los Héroes

Los héroes en Cortázar son los inconformistas, los que no coinciden con la realidad de este lado, los que viven en un desorden, en una continua apertura a ese *kibbutz* ensoñado. Los que saben descubrir el otro lado de la costumbre, los irracionales, los *ex-céntricos*.

El mismo escritor se reconoce como excéntrico: "Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese *paralaje verdadero*, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos. Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador." Todo artista es para él un excéntrico. Los grandes poemas nacen de una extrañeza, se originan en una zona intersticial. El poeta escribe sobre lo que ve y siente en lugar de, al lado de, por debajo de, o en contra de lo que los demás, sin desplazamientos ni crítica, perciben habitualmente.[46]

---

[45] *Rayuela*, p. 89.
[46] *La vuelta al día...*, pp. 22-24.

También los locos ven las cosas desde un intersticio. No los locos definitivos, porque esos suplantan una realidad con otra, sino los fronterizos, los que se van de la realidad, los *piantados*. Francia es un país de *piantados*. Cortázar recoge los nombres de algunos que conoció, como Musitani o el inefable Ceferino, que sabe encontrar inesperadas relaciones y rompe así la "dura costra mental." Junto a los locos, los criminales. Los chicos criminales de los Estados Unidos sacuden el sistema.[47]

Otros seres fronterizos integran la galería de excéntricos. Los indecisos, como Hamlet ("¿Nos vengamos Hamlet, o tranquilamente chippendale, zapatillas y un buen fuego?"[48]), los rebeldes que rechazan toda idea recibida, toda estructura gregaria. Los humoristas.[49]

La denominación de *cronopios* los unifica. Los *cronopios* quiebran la estructura racional de Occidente:

> El poeta, el pintor y a veces el loco. Esa reconciliación con un mundo del que nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanza, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda.[50]

Los *cronopios* no han renunciado a la visión juvenil como precio de la visión adulta; no coinciden del todo con cualquiera de las estructuras. Son pura libertad, como Louis Armstrong, ese "enormísimo *cronopio*."[51]

En el campo del arte hay *cronopios* distinguidos. Armstrong, en la música. En el terreno de la plástica, Klee, que abre la puerta hacia el otro lado en oposición al realismo ingenuo de un Tiziano y a la cuadrilación de lo absoluto de un Mondrian. Cortázar califica como "grandísimo *cronopio* a Nijinsky, que descubrió columpios en el aire, escaleras que llevan a la alegría.[52] En la literatura, Tristán Tzara es un *cronopio*. Y André Bretón "que para su desgracia no fue lo bastante

---

[47] *Rayuela*, p. 597. En las obras posteriores a *Rayuela* aparecen continuamente referencias a locos o criminales; especialmente en *La vuelta al día...*, y *Último round*. Véase el poema de *La vuelta al día...*, p. 57.

[48] *Rayuela*, p. 28.

[49] *La vuelta al día...*, p. 21; *Rayuela*, p. 456.

[50] *La vuelta al día...*, p. 207.

[51] *Ibid.*, pp. 21; 122.

[52] Sobre Klee y Mondrián, *Rayuela*, pp. 47-48; sobre Tiziano, "Instrucciones para entender tres pinturas famosas", en *Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962), pp. 18-19. "Nijinsky", en *La vuelta al día...*, p. 121.

piantado, se contuvo al borde mismo de *Nadja* (¡y qué borde, qué lección de abismo!").[53]

El mismo Cortázar es un *cronopio*. Gran *cronopio*. Sabe hacer de su arte un gesto de vida. Como los dadaístas, como Dalí. Concibe la literatura no como escamoteo sino como fusión erótica y dadora del ser.[54]

El Arte Como Estructura Abierta

El arte abre huecos hacia el otro lado, inventa lugares de revelación y de encuentro. Para que ello sea posible, la estructura de la obra debe ser abierta.

Un tipo de arte abierto es para Cortázar la música de *jazz*: "Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esta noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palindromas. . ." Los músicos de *jazz* actúan como intercesores, como Santos que muestran el cielo con el dedo, indicando el otro lado de la realidad.[55]

Los *happenings* constituyen otro ejemplo de arte abierto. Se oponen a los valores de permanencia, de progreso, de humanismo, de cultura según los imaginan los bien pensantes; y por eso constituyen una actividad resistida por la policía. "Un *happening* es por lo menos un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos."[56]

En la literatura, Cortázar valora también aquellos géneros que facilitan la apertura. Juan Loveluck ha indicado la relación de su obra con la teoría de Umberto Ecco.[57] La literatura fantástica se caracteriza para Cortázar por su tendencia a establecer un nuevo orden posible, una nueva variante del *mandala*, "un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos." Es literatura abierta:

> No se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. Alguna vez he podido temer que el funcionamiento de lo fantástico fuese todavía más férreo que la causalidad física; no

---

[53] *La vuelta al día...*, pp. 53 y 170.
[54] *La vuelta al día...*, p. 98. Con parecidas palabras se refiere en otra parte al amor, función ontologizadora, dadora de ser. (*Rayuela*, p. 120).
[55] *Rayuela*, p. 61. *La vuelta al día...*, p. 7.
[56] *La vuelta al día...*, pp. 118-119.
[57] *art. cit.*, pp. 88-89.

> comprendía que estaba frente a aplicaciones particulares del sistema, que por su fuerza *excepcional* daban la impresión de la fatalidad, de un calvinismo de lo sobrenatural. Luego he ido viendo que esas instancias aplastantes de lo fantástico reverberan de virtualidades prácticamente inconcebibles: la práctica ayuda, el estudio de los llamados azares va ampliando las bandas del billar, las piezas del ajedrez, hasta el límite personal más allá del cual sólo tendrán acceso otros poderes que los nuestros. No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico.[58]

El relato fantástico parcializa la visión del otro lado, pero propone un nuevo orden alejado de la realidad cotidiana. Es lógico que Cortázar no nos permita separar sus cuentos fantásticos de la primera época de sus obras posteriores. Define sus cuentos como *"aperturas sobre el extrañamiento,* instancias de una descolocación". Son momentos de una misma actividad impregnada de idéntico sentido, de la misma *constante lúcida*:

> Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre niño está luchando para rematar el juego de una vida: *que sí, que no, que en esta mano está.* Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento —gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que le corona?[59]

Literatura como juego. Cortázar sabe que "los comisarios de turno" le reprocharán esa actitud lúdica. Los hombres racionales —dice— aceptan cualquier juego intelectual o sentimental, al modo de los ajedreces de Proust y de Joyce, siempre que las piezas y las estrategias sean conocidas; pero rechazan la propuesta de "un juego nuevo para conocer otros territorios".[60]

Juego no sólo en cuanto a la concepción sino también en cuanto a la estructura. El juego combinatorio de *Rayuela* es todavía de sustitución o intercambio; pero en *62. Modelo para armar* se trata ya de un juego libre. Se le dan al lector las piezas complementarias de un rompecabezas para que con ellas arme la figura principal, una figura además que será

---

[58] *La vuelta al día...*, pp. 44-46.
[59] *Ibid.*, p. 21.
[60] *Ibid.*, pp. 142-143.

distinta a cada nuevo armado. En el sentido de la estructura, *62. Modelo para armar* es una de las novelas más ambiciosas escritas en los últimos años. Se ha logrado una novela de total apertura, sin construcción sistemática de caracteres, de situaciones. Historia, en fin, de desencuentros y de búsquedas.[61]

Cortázar tropieza con un inconveniente. No le basta la abolición de las categorías de tiempo y de espacio, ya demasiado disueltas en la novela contemporánea. Debe atacar de raíz el principio de causalidad, tanto en el nivel de la escritura como en el del sentido. No lo logra del todo, porque aún la libre analogía o asociación responde a un elemento unificador. Opera lo que él mismo llama la causalidad afectiva, que hace que las cosas se aglutinen en nuestro propio centro. Pero pretende dar al lector los elementos en bruto con el simple ordenamiento causal transitorio que el escritor no puede eliminar del todo, pero que pueda ser reemplazado fácilmente por la causalidad afectiva del lector. La novela ha dejado de ser novela, se ha convertido en un instrumento, un revolvedor. Es acción, no novela. Es literatura agresiva, impositiva de conductas, irritante en el buen sentido del término.

Ese principio activo en la novela cortaziana explica lo que hay en ella de revolucionario. Si *Rayuela* es para Cortázar una denuncia del *establishment* es por la oposición de su mundo al mundo racionalista, sistemático, de la burguesía occidental. Novela revolucionaria, a pesar de su sentimentalismo demorado, de los mitos nacionales, de la actitud antidialéctica, de la falta del concepto de clases. A Cortázar no se lo puede prohibir; habría que cerrarlo.

El lector resulta el verdadero protagonista de esta aventura literaria. "Por lo que me toca me pregunto si alguna vez conseguiré en hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo. . ."[62]

Se trata tan sólo de abrir la puerta para que el lector realice una experiencia de libertad. Además libertario. Cortázar confía en la posibilidad humana de organizar órdenes nuevos a partir de la libertad absoluta. No es extraño que recoja los grafitos de la revolución libertaria de mayo. Abrir la puerta a la libertad. Primero, en el nivel de la escritura: "Estamos forzados a crearnos una lengua que primero deje atrás a *Don*

---

[61] Ver el capítulo 62 de *Rayuela*; *62. Modelo...*, p. 7 y *Último round*, p. 106 y sigts.

[62] *Rayuela*, pp. 512-513.

Ramiro y otras momias de vendaje hispánico, que vuelva a descubrir el español que dio a Quevedo o Cervantes y que nos dio *Martín Fierro* y *Recuerdos de Provincia*, que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar." Y después, o simultáneamente, en el nivel del sentido: "Detrás de todo èso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno), el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurqlye. De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar."[63]

RUBÉN BENÍTEZ
University of California
Los Angeles

[Este artículo fue publicado por *Revista Iberoamericana*, núms. 84–85 (julio-diciembre de 1973), pp. 483–501. Lo reproducimos en nuestra revista con la autorización de su autor.]

[63] *La vuelta al día...*, p. 100; *Rayuela*, p. 446.

Zuganatu nahi nintzen eta
harresi bat
dut ediren,
harritzar eta porlanez egina,
bortitz, sendo, simetrikoa,
ahurraz ferekatzean
haatik,
eskuzabalaz maitagunez losintzean,
guztiz latza,
eztitasunik gabeko,
gorroto eta barraskiloen lingirdaz
lizundua,
erdeinuez kraskatua,
destainezko buztinez beteak
zirriztu eta hirrikilak.

Ilunez,
haztamuka,
eskuak odoldu ditut
hargaineko beira hiltzatuez.
Atzerantz bota nau higuintzak
saiatu naizenean
egunez.

Astiro, korriketan,
jauziz eta sotiltasunez,
etsipen eta desestimuz
saiatu naiz,
desira eta kemenez.

Herioa hurbil senditzean, ordea,
latsa baten gurguraia
entzun dut,
gorputz gazte baten taupadak bailira
landaminaren bestaldean:
odola garbitu dut,
ahoa gozagarriz busti,
neure gorputz osoa
bere egin.

HISTORIA DE AMOR

He querido acercarme a ti
y he encontrado una pared de piedra,
de piedras grandes y cemento,
poderosa, esbelta, simétrica,
al acariciarla con la palma de mis manos
sin embargo,
al tocarla con cariño con mis manos abiertas,
áspera,
falta de toda suavidad,
sucia por las babas del odio
y los caracoles,
resquebrajada de desprecios,
llenas de barro de desdén
todas sus rendijas.

Por la noche,
a tientas,
he ensangrentado mis manos
con los cristales clavados encima.
El asco
me ha tirado hacia atrás
cuando lo he intentado
por el día.

Despacio, corriendo,
a saltos, con elegancia,
con desesperación y falta de estima
me he esforzado,
con deseo y fuerza.

Pero al sentir la muerte de cerca,
he escuchado
el murmullo de un arroyuelo,
como si fueran los latidos de un corazón joven
al otro lado del campo:
he limpiado mi sangre,
he refrigerado mi boca,
he hecho de él
todo mi cuerpo.

Enbor, amuarrain,
hainbeste belarren eroale,
erreka bihur honetatik
inguratu zaitudala,
azala hasi zait
itsasoari buruz
askatasunerantz
esperantzaz freskatzen,
gorputz osoa
maitasunez lerdentzen.

Andolin Eguzkitza
University of California
Los Angeles

Cuando te he evitado
por este río sinuoso
que lleva ramas, truchas,
y tantas hojas y hierbas,
hacia el mar,
hacia la libertad
mi piel ha comenzado
a refrescarse con esperanza,
a florecer con el amor
todo mi cuerpo.

Andolin Eguzkitza
University of California
Los Angeles

Vinyes verdes del meu cor
dins del verd s'adorm la tarde
raïm negre, pàmpol d'or
aigua, penyal i basarda
vinyes verdes del meu cor.

(Josep Maria de Segarra)

Zure sorbaldaren gainean
pausatu dut burua,
bihotzak parez pare
eta gorputzak
elkarrekin
bakean,
berdearen freskotasumaz
jauregi eder baten
etxaurrea
untzorriek bezala,
hala hartu zaituztelako
ene eskuek
desiraz.

Zure gorputz osoaren
ederra senditu dut,
usaindu eta
dastatu,
zure aurpegiaren azala
ferekatu dudanean
neureaz.

Enbatak jotzen du
arimaren itsasagerretik,
liburuetako goroldioetan
sortzen
bizitzea,

CANCIÓN DE PLACER

Vinyes verdes del meu cor
dins del verd s'adorm la tarde
raïm negre, pàmpol d'or
aigua, penyal i basarda
vinyes verdes del meu cor.

(Josep Maria de Segarra)

Sobre tu hombro
he reposado
mi cabeza,
los corazones al par
y juntos los cuerpos
serenos,
como la frescura del verde
en las hojas de hiedra
la fachada
de un hermoso palacio,
así te han tomado
con deseo
mis manos.

He sentido la hermosura
de tu cuerpo,
la he olido
y gustado,
al acariciar con la mía
la piel de tu cara.

Sopla el viento
por los acantilados del alma,
entre el musgo
de los libros
surgen
la vida,

tristura eta
maitasunpoemak,
ur garbiak leuntzen ditu
harri koskor eta
desesperoak,
dantzaz,
doinuz,
laguna,
plazera
ezagutu dut eta.

Andolin Eguzkitza
University of California
Los Angeles

la tristeza
y los poemas de amor,
suaviza el agua clara
los cantos
y la desesperación,
envuelto por la música,
bailando,
a tu lado,
he conocido el placer.

(traducción del autor)

Andolin Eguzkitza
University of California
Los Angeles

Waiting for Father and Putting up with Mother: An Iconoclastic View of Carlos Fuentes' *El tuerto es rey* [*The One-eyed Man is King*]

Now that Fuentes' third play, *Orquídeas a la luz de la luna* [*Orchids in the Moonlight*] has established him as a dramatist who can withstand the test of production, it is important to re-examine the predecessor of this play, *El tuerto es rey* [*The One-eyed Man is King*], which is the one work of Fuentes most ignored by critics.[1] Although *El tuerto* was published by Barral in 1971 in the same volume as *Todos los gatos son pardos* [*All Cats Are Grey*], I consider that it is the former, and *virtually ignored*, play that is *Orquídeas'* true predecessor.[2] The similarities between *Orquídeas* and *El tuerto* are striking. Both are two act plays, essentially limited to two characters who are locked into a love-hate relationship within the confines of a private world and who are dominated by a third character who never appears.

In Fuentes' most recent play the third archetypal character is the quintessence of femininity, the movie star "Mommy."[3] In *El tuerto* the missing third character is *el Señor* [the Lord], who is believed by critics to dominate the play and to be identified with God. He is a God, the Father, who has abandoned his children. In the following pages I propose to re-examine this interpretation and to seek other, and perhaps more deeply buried, meanings in this highly metaphysical work. In this endeavor I shall be obliged to dissent not only with other critics (including Octavio Paz) but with the author himself.

In his introduction to the play, Fuentes, acting as his own critic, explains to the reader that this is a new version of Genesis, one in which God is finally shot in retaliation for his abandonment of his children, Duque and Donata. As if to give the author's voice even greater authority, Fuentes quotes from his friend and mentor, Octavio Paz, who sees *El tuerto* "como una nueva versión de la Caída" ["like a new version of the Fall"].[4] After such "official" interpretations, there is little wonder that few critics have found anything more to add to our understanding of the work. Even one who has devoted a complete article to it readily accepts Paz's and Fuentes' dictum. Louis Quackenbush also views the male figure as Adam and asserts that the work represents Fuentes' deistic philosophy of a god, who though powerful and intelligent, is totally disinterested in his creation.[5] If we assume that Fuentes' and Paz's remarks about the play are more valid than the work itself, such an interpretation is all that is required.

But let us return, for a moment, to Fuentes' quotation of Paz. After discussing the metamorphoses of Duque and Donata, Paz states: "El único

que no cambia es el Señor, o sea dios padre o autor del texto." ["The only one who does not change is the Lord, that is God the Father or author of the text."][6] Paz, therefore, introduces the notion that Fuentes is not author of his own text, an idea that Fuentes does not contradict. However, Fuentes seems to attribute authorship to a different character. The point is made by visual references to the play's setting which must first be described.

Fuentes speaks of a horizontal space representing earth which is full of faded furniture belonging to the period of Napoleon III. This earth is contained within a gigantic egg of light and dust. The earth space is in turn enclosed by a vertical space of air, which is said to include all times and all spaces. Fuentes then tells us:

> "El eterno tejido de Donata, la señora, es el punto de reunión de ambos espacios y de todos los instantes; la tejedora cuenta cuentos en voz alta: como Penélope, para salvarse de la desesperación; como Cherezade, para salvarse de la muerte." ["The eternal weaving of Donata, the lady, is the meeting point of both spaces and of all instants; the weaver tells tales aloud: like Penelope, to save herself from desperation; like Sheherazade, to save herself from death."] (p. 132)

These are the final, and presumably, the most important words of the introduction. They are followed by the dedication of the play to María Casares (who played the role of Donata in the one stage presentation of the play).[7]

Who then, is the "author" of the text? We cannot dismiss the question as ridiculous since Fuentes, novelist that he is, can be various narrators, each incorporating fundamentally different viewpoints. Since he has shown us that all times and spaces converge in Donata, who is weaving the tale, is the play not also a vehicle for her viewpoint? Furthermore, she is the only survivor of the play, the only one who could logically tell the story. Yet the tragic hero of the play is not Donata; it is Duque, or *el Señor*, as he reveals himself to us. Thus, there is also evidence that Paz is correct (or that the story may have two authors, Duque and Donata, with Fuentes serving as their common tool).

However, although Paz may be correct about authorship of the text, there is little internal evidence, as Merlin Foster also points out, to make the idea of the Fall convincing.[8] Donata and Duque, with their constant metamorphoses, are far from the simple, original children of Genesis. Nevertheless, I do not agree with Foster when he states that the juxtaposition of incongruous objects and time periods is "an only partially successful illustration of the devices and the studied pointlessness of absurdist theatre."[9] Although *El tuerto* has not enjoyed the success of *Orquídeas*, the "surrealism" of the play is neither absurd nor pointless. The broken glass that reunites, the appearance of wolves and the hissing of serpents are symbols of the world of the unconscious, the locale of the play, and are devices whose iconographic meaning has been studied by many literary

critics.[10] The reunited broken glass, for example, is obviously a sign that time is running backwards, a state of affairs that would be impossible in the proverbial Eden before time was born.

Yet Fuentes repeated allusions to the garden and even the volume's general title, *The Original Kingdoms*, suggest that the action takes place outside of time. This viewpoint is expressed by Fuentes through Duque who incarnates the male principle of consciousness and of light. It is this principle, according to Erich Neumann, "which desires permanence and not change, eternity and not transformation, law and not creative spontaneity . . ."[11] A dialogue that at first glance may look insignificant tells us which viewpoint eventually prevails in the play. It begins by Duque's remark that there is the same smell as always. Donata replies: "As always? That's said quickly. Since when always?" And Duque says, "Or always since when?" They continue:

> Donata: When always.
> Duque: Always does not allow for when.
> Donata: What?
> Duque: If there is a when there can be no always. We have to choose.
> Donata: Always and when.
> Duque: Since the husband of the *señora* went away, six days ago. (p. 142)

Donata, therefore, wins the argument. Duque is forced to deal with the temporal. Since the Lord's departure there is time, the "when" and the "since." But as Donata has also insisted, there is an "always" *and* a "when"; we are in the realm of eternal time, of the unconscious and the irrational.

The play, although it encompasses the eternal (the "siempre") which is graphically illustrated by the vertical airy space represented on the stage, also contains the immense egg of light and dust, of life and death, the horizontal space of time. This is the domain of Donata, the blind old woman who must complete her weaving before the *Señor's* return.

Apart from Penelope and Sheherazade, who is Donata? As Paz observes, "she is capable of many metamorphoses: she is Donata—woman of the world, Donata-Bovary, Donata-Electra, Donata-Eva, etc." (p. 130). To Quackenbush she incarnates the frustrated condition of servile woman. "She is subordinated to man and unhappy in her condition."[12] Yet, as he also admits, she is mistress and Duque is the servant. From Fuentes we learn that like Duque she is Latin American, typical in her oscillation between hope and nostalgia. (p. 132). In the course of the play he depicts her as sensual, temperamental, vain, seemingly defenseless and dependent upon Duque in her blindness but proud and vindictive when she realizes that Duque is also blind. Above all, Donata is ageless. She is in time but independent of time. She speaks of refrigerators, electric gadgets, Fiats, etc., yet she has memories of 19th-century Europe and of her triumphant arrival in Veracruz as the consort of Maximilian. Like the ghost of "Tlactocatzine, del Jardín de Flandes" ["Tlactocatzine, of the Garden of Flanders"], Donata is Carlota. Duque assures her that she is the Queen (p. 176).

She is the ancient, insane, possibly blind Carlota, locked up with a servant in a European castle, the Carlota who imagines that Maximilian is still alive and who expects his letters from moment to moment. She herself admits:

> Soy una pobre ilusa. Quise creer que él volvía a escribirme . . . cartas como las que me escribió desde el frente . . . [I am a poor madwoman. I wished to believe that he would again write me letters like the ones he wrote me from the front.] (p. 174)

The fascination with the idea of letters exchanged by ghosts (perhaps a reflection of Fuentes' pessimism about human solitude and the impossibility of real communication either in life or in death) is also expressed in Fuentes' letter to me of December 8, 1968. Speaking about his impressions of Carlota when he was six years old and saw in rapid succession a painting of the young Carlota and a photograph of the same woman "now old, dead, resting within her cushioned tomb and wearing the nightcap of a little girl: the Carlota who died, insane, in a castle the same year I was born," Fuentes adds: "Perhaps Carlota never found out that she grew old. Until the end she was writing love letters to Maximilian. A correspondence between ghosts. It is all a part of our history and of our life: the history of everything that cannot die because it has never lived."[13]

And yet Donata is Carlota only in time. Among her many metamorphoses we must include that of Marina, La Malinche, the mistress to Cortés. When the *Señor* returns, he also calls her by the earlier name. As in most of his fiction, *Aura*, *Zona sagrada* [*Holy Place*], *Cumpleaños* [*Birthday*], *Cambio de piel* [*Change of Skin*] etc., Fuentes is obviously depicting an archetypal woman, a fusion of opposites who culminates in the androgynous Celestina of *Terra Nostra*. Since Donata, like Celestina, is also a weaver, we see that she encompasses far more than the historical Carlota, that she is also a goddess of destiny, weaving life as she weaves fate.

The cosmic egg which Fuentes first describes as the central point of his stage setting is a direct reference to the importance of Donata. The feminine, as Neumann points out, is characterized as a totality, as containing vessel and cosmic egg. Seen as "The Great Mother, adorned with the moon and the starry cloak of night, [she] is the goddess of destiny . . ."[14] Surely Donata's moon-like pallor, her blindness (the dark world of night) and her weaving lift her out of time and into the eternal world of archetypal figures. And yet, as Neumann also states: "Since she governs growth, the Great Mother is goddess of time. That is why she is a moon goddess, for moon and night sky are the visible manifestations of the temporal process in the cosmos . . . so it is she who determines time—to a far greater extent than the male, with his tendency toward the conquest of time, toward timelessness and eternity."[15] If Paz and Quackenbush, as well as Fuentes himself, have based their interpretations of Fuentes' play upon the figure of the absent god, el *Señor*, this choice may well be explained

as part of the male tendency to focus on eternity and to overcome or conquer time which is the fabric woven by the female archetype and dyed with the blood of birth and death.

Let us see how closely Donata fits the Great Mother archetype with respect to the first of these female functions, birth. Although she is not presented as a "mother," she seems obsessed with sexuality and overtly jealous of Duque's relationship with Marina. She also attempts to inspire jealousy in Duque by flaunting memories of her intimate life with *el Señor*. As a weaver, she is also seen crossing threads, which is symbolic of the crossing of animals and plants and the weaving of life, the sexual union. The product of her weaving is birth, the tissues of the human body. However, in the limited time frame of the play, the eve of the *Señor's* return, we see Donata mainly as the siren tempting Duque to incest, not as the maternal figure.

Within the life cycle, however, Donata shows that she exercises great control over man's destiny, that she spins or weaves fate as well as life. Duque says that he has been marking days on a calendar since the departure of the Lord. And Donata replies, "Like a prisoner, no?" (p. 143). Just as the ghost of Tlactocatzine . . . (Carlota again) and the ancient Consuelo (*Aura*) captures a male protagonist within the locked doors of a dark mansion, Donata, the weaver who ties knots, must also tie her servant inside, not allowing him to escape to the outside world.

As for Donata's association with death, we need only examine the second act of the play where she relishes her imaginary account of Duque's death in a traffic accident. And Fuentes is even more specific about Donata's identity in the surrealistic scene that Merlin Foster has criticized as being nearly impossible to stage. In this scene she is presented with hands like claws of a bird as she raises the dust of a male corpse to her mouth while Duque's scream is drowned by the beating of a heart (p. 192). Surely here the reference to the goddess is specifically to Coatlicue, the Eater of Filth, the terrible earth goddess, depicted in Aztec statues with claw-like hands and wearing a necklace of human hands and hearts. Duque's cries reveal that he is aware of the spectacle (in spite of his blindness)—as does the instinctive act of raising his own hands to his eyes. Duque's awareness, which is immediate, visceral, and not imparted through narration, can only be explained by assuming that Duque *is* the corpse being devoured by Donata, a Donata who is now no longer Carlota or even Marina but the primitive archetypal figure embedded in Mexican mythology.

By the conclusion of the play, therefore, it becomes fairly obvious that the locale of *El tuerto es rey* is not Eden or Paris (which for many Latin Americans is a kind of earthly paradise) but the historical and mythological setting of Mexico. There are too many references to Carlota, Marina, and Cortés (who places an advertisement in the newspaper asking for a native, female translator) to doubt that Fuentes is once again preoccupied with Mexican history. And speaking on the level of history,

who is Duque, with his false blond beard and dark hair, but a composite figure of Cortés and Maximilian? As the Hapsburg archduke, he is confined in a dank crypt, but now not by Juárez but by a domineering Carlota. (Here, as in the later *Terra Nostra*, Fuentes attempts to depict a truer, deeper, and consequently mythical version of history.) And as the sixteenth-century conquistador, Duque deceives his wife with Marina, whose name is the only one he uses in the play's concluding scene.

Carlota-Maximilian, Marina-Cortés, these two interchangeable couples form the historical foundation of the play, the horizontal section within the egg of life which represents man in time and is controlled by woman. The drawback of focusing on the obvious theme of the *absent* father is that this focus obscures the more pervasive theme of the *present* mother figure, who is the driving force behind time and history.

In emphasizing the mother figure rather than the father, I do not wish to deny the importance of the latter, but merely to present a more balanced interpretation of the work. Furthermore, by analyzing the female figure we are given a clue to the identity of *el Señor*. Surely he is not Yahweh, God the Father, but rather the expression of this archetype within the Mexican culture. Just as Coatlicue, the Terrible Mother, hovers behind Carlota and Marina, so Quetzalcoatl is the undeniable presence behind Cortés and Maximilian. History and mythology fuse in Fuentes' vision of the Mexican past. He has stated that "the history of indigenous Mexico is the history of absence and waiting . . . Hernán Cortés, by disembarking in Mexico on the day foretold for the return of Quetzalcoatl, fulfilled the promise [of returning] by destroying it."[16]

In her *Carlos Fuentes*, Wendy Faris has already mentioned the theme which we might call "waiting for Quetzalcoatl" that is found in *Terra Nostra* and *All Cats Are Grey*. She remarks that "[In this sense Quetzalcoatl resembles the absent master in *The One-Eyed Man is King*."][17] I would carry Faris' observation one step farther and say that Duque *is* Quetzalcoatl in that he is also *el Señor*. Of course, Fuentes in his love for ambiguity provides a certain amount of dialogue suggesting that Duque is also Jesus,[18] particularly the Jesus depicted by Dostoyevsky in the Grand Inquisitor scene of *The Brothers Karamazov*. But the references to Quetzalcoatl are far more numerous. For example, Duque receives letters begging him to return and says, "Si regresara, dejarían de necesitarme." ["If I were to return, they would stop needing me."] To which Donata replies:

> "Recordamos sólo el bien que hiciste. Cada planta que crece, cada mosaico que se fabrica, cada manta que se teje y cada jade que se pule son un recuerdo agradecido. Son mensajes de la tierra." ["We remember only the good that you did. Every plant that grows, every mosaic that is made, every blanket that is woven, every jade that is polished are a grateful memory. They are messages from the earth."] (p. 178)

But the episode that provides the conclusive key to Duque's identity is his recurrent dream of the sculptor who refuses to sell his statues and is

forced by his creditors to look at himself in a mirror. Up to this point the sculptor had seen no difference between himself and his creations. But once he realizes that he is of flesh and blood and they are not, he destroys them and goes away, never to return (p. 137). In both the Quetzalcoatl legend, as retold by Fuentes in *Todos los gatos son pardos*,[19] and *El tuerto es rey*, there are forces of evil (the god of death and night in the first case; the creditors in the second) who confront the creator with his own image, show him how different he is from his creations, destroy his sense of solidarity with them, force him into an awareness of his own solitude, and finally cause him to flee from the world of men. And Duque, whose dreams are prophetic, must reenact every detail of the Quetzalcoatl legend, including the drink-induced fornication with his sister, Donata.[20] By the second act the dream is no longer a third-person dream but a first-person reality. Duque repeats: "Yo era un hombre y ellos eran estatuas. Yo los amaba con la vida. Ellos sólo podían amarme con la muerte. No pude hacer estatuas idénticas a mí . . . ["I was a man and they were statues. I loved them with life. They only could love me with death. I couldn't make statues identical to myself . . ."] And as Quetzalcoatl he addresses the audience swearing that "I drink, fornicate, rob, murder, and humiliate myself in order to eliminate the difference" (p. 179).

Thus it is the archetypal character of the protagonists rather than "the studied pointlessness of absurdist theatre" that explains the presence of wolves, serpents, and empty mirrors where the blind can read the future. Since Duque is also "The Plumed Serpent," it is natural that Donata should hear and smell the presence of a snake. Furthermore, Jung tells us that the role played by the serpent in mythology is analogous to the end of the world and that it is interchangeable with the figure of the wolf, since both are typical destroyers.[21] Duque is both of these creatures in order to eliminate the difference between himself and man. As for the agate mirror, this, too, is part of the Quetzalcoatl mythologem and reinforces the ontological framework of the play. Duque, for example, tortures Donata at one point by asserting that the mirror is more real than she is since it can see her, but she cannot see it:

> La señora, sin el espejo, es inútil, carece de la identidad que le presta un objeto vivo . . . el espejo ha dejado de ser el anuncio de la señora. La señora se ha convertido en el presagio del espejo. [The lady, without the mirror, is useless, lacks the identity that is lent her by a living object . . . the mirror has ceased to be the announcement of the lady. The lady has become the omen of the mirror.] (p. 168)

Seen from the perspective of Mexican myth, *El tuerto es rey* ceases to be an absurdist tale of the love-hate relationship between a blind woman and her servant and in fact becomes a cosmological struggle waged by two of the principal deities in the Aztec pantheon. Quetzalcoatl, like Prome-

theus, is the father and creator of men, who are like statues in their ingratitude for the gifts of civilization which he gave them.[22] Also like Prometheus, Quetzalcoatl is punished for his generosity by the other gods. However, in Fuentes' Mexican version of the myth, it is not Zeus but Coatlicue, the mother figure, who is both antagonist and lover to Quetzalcoatl. As Earth Mother, she begs him to return. This is the birth aspect of the archetype. And as the Terrible Mother of death, surrounded by serpents, human hearts and hands, she devours the hero.

Undone by the smoking mirror of her death partner, Texcatlipoca, Duque, or Quetzalcoatl, tries to use the weapon against her, to convince her that her sightlessness robs her of reality. Always the defender of soul against matter, of the eternal against the temporal, Duque also seeks to deny Donata her very words and thoughts, claiming that they were preexistant to her and have merely used her as a vehicle (p. 190). But Donata, as usual, has the last word when she proclaims that the corpse will remain, and not Duque (p. 192). Duque's death by firing squad at the end of the play is a foregone conclusion, dictated by the historical death of Maximilian and the gleeful prediction of his death by the angered goddess. The present-day guerillas who shoot him, while in the background Gardel sings the tango, "Adiós Muchachos," duplicate the ending of *Todos los gatos son pardos* in which a university student is shot. But dramas make the point that Mexican history repeats itself, that sacrificial death is still very much in vogue.

The only survivor of the drama is life itself, Donata, the earth goddess who forces Duque to again look into the mirror and desire the body of his sister (herself). "With her hands she passes over the entire body of the man, she caresses him as if she were modeling him" (p. 181). We are explicitly told that someone who resembles Quetzalcoatl, a Cortés, a Maximilian, etc., will be born again and "will suffer in my name the insults, the abuses, the death that they will give me if I return . . . one and another and another will return to die in my name until the need for blood is exhausted and they are equal to me as I try to be equal to them" (p. 179).

Duque-Quetzalcoatl, as these words reveal, is a rejected god, unable to lift men up to his perfection. He, therefore, descends to their level in order to become one with his creatures. How can we reconcile this portrait with Fuentes' introduction in which he states: "La culpa máxima del señor es que no ha sido solidario con sus criaturas?" ["The great guilt of the lord is that he has not been as one with his creatures".] (pp. 130, 131).

There *is* an explanation for the discrepancy between Fuentes' condemnation of *el Señor* (echoed by Paz and Quackenbush), which is presented as the thesis of the play, and the subsequent dramatization of the same character. It lies *in the author's tendency to become overwhelmed by archetypes of the collective unconscious.* The introduction represents Fuentes' conscious purpose in writing the play and his understanding of his accomplishment. But in the creative process, the conscious goal is

subverted. The play reveals not a powerful, supercilious God but a deceived and half-blind deity who, furthermore, has no monopoly on the process of creation. Donata and Duque together create our lives and reflect their mutual power struggle through us. The view is polytheistic, not monotheistic. We desire Father because he is not here. When he appears, we kill him. But there is no alternative to putting up with Mother. In none of Fuentes' works does he destroy the female archetype of life.

Fuentes' unconscious dominates the drama just as his consciousness dominates the introduction. Fuentes is author of his own introduction. But the author of the play is the anima, Donata. The emanuensis of the play is Fuentes.

Gloria Durán
University of Connecticut
Waterbury

NOTES

1. *Orchids in the Moonlight*, written directly in English by Fuentes, enjoyed a six weeks presentation by the American Repertory Theatre in Cambridge, Mass. ('82) and, according to Fuentes, is to be produced again in Madrid.

2. The volume containing both plays is entitled *Los reinos originarios [The Original Kingdoms]* (Barcelona: Barral, 1971). All page references are to this edition.

3. For an analysis of *Orquídeas . . . [Orchids in the Moonlight]* see my article, "*Orchids in the Moonlight*, Fuentes as Feminist and Jungian Playwright," in *World Literature Today*, LVII, 4 (Fall, 1983).

4. Fuentes, *El tuerto es rey [The Half-Blind Is King]*, p. 130.

5. Louis H. Quackenbush, "La desavenencia religiosa: Una clave a *El tuerto es Rey*," ["A Religious Misunderstanding: A Clue to *The Half-Blind Is King*"], *Explicación de Textos Literarios*, 4 (1975–76), p. 85.

6. *El tuerto es rey*, p. 130.

7. According to Merlin H. Forster's "Carlos Fuentes as Dramatist," *Carlos Fuentes, a Critical View*, ed. Robert Brody and Charles Rossman (Austin, Texas: University of Texas Press, 1982), p. 184, *El tuerto . . .* "has been presented on stage at least once. The premier performance was in Vienna on May 25, 1970, in French and with the title *Le Bourne est roi*."

8. Forster, p. 191.

9. Forster, loc. cit.

10. For example, the symbolism of the mirror as it appears in Hermann Hesse's work has been studied by Bettina Knapp in *The Prometheus Syndrome* (Troy, N.Y.: Whitston Publishing Co., 1979), pp. 229–230. The same author pursues the mirror symbolism in her study of Baudelaire in *Dream and Image* (Whitston, 1977), p. 242 and of Mallarmé, pp. 365–367. The wolf symbol is dealt with by Knapp in her chapter on Hesse's *Steppenwolf, The Prometheus Syndrome*, pp. 207–239. Max Luthi, in *Once upon a Time: On the Nature of Fairy Tales* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1976) deals with one aspect of the serpent symbol, pp. 67–70. Erich Neumann in *The Great Mother* (Princeton University Press, 1970) deals with the serpent and related symbols throughout his text.

11. Erich Neumann, *The Great Mother*, p. 233.

12. Quackenbush, p. 84.

13. Gloria Durán, *The Archetypes of Carlos Fuentes* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1980), p. 204. (I include this letter in the Appendix to my study of Fuentes.)

14. Neumann, p. 226.

15. Neumann pp. 226–227.

16. Carlos Fuentes, *El mundo de José Luis Cuevas*, bilingual edition, trans. Consuelo de Aerenlund (Mexico City: Galería de Arte Misrachi, 1969), pp. 7–8.

17. Wendy B. Faris, *Carlos Fuentes* (New York: Frederick Ungar, 1983), p. 87.

18. On p. 179, for example, he says "¡Arrojen la primera piedra!" ["Let them throw the first stone!"]

19. Here reference is made to the edition of this work published by Siglo XXI (Mexico, 1970), pp. 28–34 in which the figure of Quetzalcoatl is more fully portrayed than in the edition included within *Los reinos originarios*.

20. *El tuerto es rey* (*Los reinos Originarios*, Barral edition), p. 161. Speaking of his dreams, Duque says "siempre se han cumplido" ["they have always come true"].

21. Carl G. Jung, *Symbols of Transformation* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967), p. 438.

22. The dream of creating statues and subsequently destroying them because of their unlikeness to their creator seems to be taken rather from the *Popol Vuh*, the Mayan *Genesis*, rather than the Quetzalcoatl legend. The clay and then the wooden dolls who precede real human beings were destroyed by "Heart of the sky" because they did not have hearts nor feelings. See *El Popol Vuh*, ed., Ermilio Abreu Gómez (México: Biblioteca Enciclopédica Popular, Secretaría de Educatión Pública, 144), p. 14.

Playful Ecphrasis: María Elena Walsh and Children's Literature in Argentina

Although a considerable amount of translated American children's literature is available in Argentina (both Spanish publications and Argentine imprints), there exists an abundant production of books and magazines written by national authors. There is also a fairly respectable quantity of critical material on Argentine works, but it is focused more on pedagogical than literary aspects of the works.[1] Material that is available reflects a predictable mixture of the traditional and the folkloric (both general Hispanic and specifically Argentine),[2] adaptations of national and international classics (*Martín Fierro, Don Quixote*), imitations of American or British models (children's magazines like *Billiken*), "uplifting" poetry for memorization and declamation,[3] and finally, a minuscule nucleus of truly creative and imaginative works that challenge both accepted norms and young readers' imaginations.[4]

María Elena Walsh (1930) is one of the most notable successes in Latin American children's literature.[5] She attracted early attention as a poet, publishing her first book of poetry at the age of sixteen. Her work has been included in mainline anthologies and has been both reviewed and studied by critics along with that of major poetic figures.[6] Nevertheless, it is unquestionable that Walsh's stature derives from her writing for children. Some critics may prefer to see her interest in poetry for children as a guage of her inability to fulfill the promise of her first writings that she would become a major poet, but it should be stressed that the fact that a writer of her talent has devoted extensive attention to literature for children is indicative of the seriousness with which such writings are taken in Argentina. Walsh's books have been published by Editorial Sudamericana, one of the leading publishers in the Spanish-speaking world, and they have enjoyed enormous circulation. She has made phonograph records of her poetry, which she sings to her own guitar accompaniment (she has a very fine Joan Baez-like voice), and I know of at least one stage production of her work for children which was an enormous success in the Teatro Municipal San Martín in Buenos Aires in the late seventies.

Generally speaking, one may note two dominant attitudes concerning priorities for children's literature among those for whom such writing is an artistic rather than a commercial undertaking: the belief that there needs to be a special mode of children's literature essentially removed from the rhetorical and stylistic domains of high literature for adults, and the belief that there is a fundamental continuity between literary works directed at different age groups, with the implication that the youngest readers are able to handle sophisticated literary processes.[7] We may roughly call the

first position that of the elementary education establishment, with its emphasis on the evolution of beginners' skills and the perceived need not to overwhelm the young learner. The second position is more indicative of the general historical pattern in Western culture—treat the child as an adult as quickly as possible—and we see it best manifested in Victorian reading for children, which for us today means many of the classics for children.

A paradigmatic work like *Told Under the Magic Umbrella: Modern Fanciful Stories for Young Children*, selected by the Literature Committee of the Association for Childhood Education,[8] is indicative of the first position. Materials like *Umbrella* are meant to counter the commercial culture industry for children exemplified by Golden Books, Walt Disney Productions, and cheap adaptations of the classics—cf. the contrast between Joel Chandler Harris' original texts of the Uncle Remus stories, and Disney's volume of mass-English adaptations. By contrast the second position is maintained by works like William S. Baring-Gould and Ceil Baring-Gould's *The Annotated Mother Goose; Nursery Rhymes Old and New, Arranged and Explained*[9] and by parents who still read to their children the original versions of works written with adult standards of literary composition, like *Alice in Wonderland, Wind in the Willows*, or even the *Winnie the Pooh* materials.

Perhaps the best materials for children being published today bridge the two positions, works like the Dr. Seuss writings. *Cat in the Hat*, originally published in 1957, was first and foremost a burlesque of the insipid children's literature produced by professional educators with no sense of literary creativity or language dynamics. In the same vein are to be found Richard A. Gardner's *Dr. Gardner's Fairy Tales for Today's Children*,[10] and some of the better work of the Children's Television Workshop. Indeed, one could undertake a bibliographic study of contemporary American children's writings that define themselves by opposition to three previously dominant modes: elementary education literature, mass-culture children's books (e.g., the Golden Books), and the Victorian classics. María Elena Walsh's writings are excellent examples in Latin America of children's books bespeaking a creative mode that subscribes to the belief that children can handle material using "advanced" literary processes.

Walsh's poems represent the intersection of traditional "readerly" poetic features with overtly "modernistic" or "vanguardistic" tendencies. By "readerly" features, one means those aspects of literary discourse that by long tradition we have come to associate with any text identified as literary.[11] In the case of poetry this means above all clear rhyme—usually consonantal in English, consonantal or assonantal (the latter being historically more traditional) in Spanish—and an overt strophic format.[12] We may also look for a pronounced rhythmic pattern in the verses, although Spanish does not have as clear a tradition of metric patterns as does English. But if the poetry is meant to be recited orally or sung to musical accompaniment, as in the case of the traditional ballad, some sort of metric pattern is customary. These characteristics are readerly in the sense that they

facilitate the reader's recognition of literary, or in this case, poetic, discourse: their presence says in effect "This is poetry"; they do not disappoint reader expectations and they contribute to the overall sense of the reader's assimilation of what is happening in the text.

Rhyme in readerly poetry is like "Once upon a time" in traditional narratives, closing couplets stating the "moral of the story" in fables, and the opening and closing of the curtain in theatrical works framed by the proscenium arch. Perhaps the best examples of readerly conventions are to be found in television soap operas and sitcoms, where predictable patterns of social reality and commonplace narrative conventions combine to produce interchangeable works and episodes that can be followed with a minimum of audience attention. Originality customarily means only the slightest variation of these patterns and schemes, and truly audacious violations of conventions are confined to public television. When only these readerly conventions are present in children's literature, the result is at best insipid material and at worst appallingly bad versifying (e.g., the attempts at poetry by Walt Disney Productions; cf. "Pigs is Pigs" in *Walt Disney's Story Land*[13]).

Such conventions enjoy prominence in the poetry of María Elena Walsh. However, these conventions are intersected by procedures that we may generally identify with the experimental goals of contemporary poetry. Many of these experimental procedures have solidified—fossilized, some would say—into trivialized avant-garde conventions as trite as those used in a mass-culture children's magazine. Yet, in the hands of a writer like María Elena Walsh, they represent the attempt to produce poetry for children that accepts as a matter of course the reader's ability to assimilate a literary language that is more than just rhythmic and rhymed everyday speech. We may identify at least four dominant "modernist" procedures in Walsh's poetry: 1) language play, 2) "surrealistic" images, 3) the fanciful rupture of real-world conventions, 4) objective correlatives of moral or ethical postures.

Language play is perhaps one of the most characteristic aspects of contemporary literary discourse, one that, rather than seeing itself as especially literary, attempts to restore to everyday language the sense of dynamic creativity underlying all language.[14] Conventional usage may congeal language into predictable patterns, but language is essentially revolutionary in the ease to which it lends itself to deviant, agrammatical combinations. This impulse to language-play in human speech that large segments of modern poetry attempts to capture and restore to everyday language is directly related to a "surrealistic" conception of the world. But, it is more a question of restoring a sense of the marvelous, the illogical, the uncanny to socialized man than it is of juxtaposing to the real world one of irreal fantasy. Perhaps it would be better in the case of María Elena Walsh's poetry to speak of "creative fancifulness" rather than the surrealistic: certainly we cannot really find in her work varieties of the surrealist movement, but rather, only an ingenious *amplificatio* of otherworldly possibilities:

Me dijeron que en el Reino del Revés
nada el pájaro y vuela el pez
que los gatos no hacen miau y dicen yes,
porque estudian mucho inglés. (p. 62)[15]

This is hardly surrealistic, and the element of play is based on the anthropomorphism of the animals, the departure from accepted knowledge concerning typical behavior of certain animals, the outrageous rhyming of *pez* and *yes* (pronounced in Argentine Spanish as ŷes; cf. standard English yes, where the vowel is also noticeably shorter in the English realization than in the Spanish one), and the implicit contrast between our world and the Reino del Revés, introduced by the phatic "Me dijeron."

Standard literary fare for children, in the best tradition of Mother Goose, usually makes heavy use of animal anthropomorphism—indeed, Ariel Dorfman and others have denounced the routine humanizing of animals as a form of escapism from the real world. But it is clear that Walsh's goal is not simply to sanitize the real world by translating it into the terms of an idealized animal world. The purpose would seem more to be the stretching of the limits of our imagination in order that we consider how confining are our conventional accounts of how things are. Alternatively, we may speak of the need to see our perception of an ordered world as less stable than it really is. While for some readers Walsh's fanciful otherworldliness is more cute than it is challenging to stifling conventions (a charge often made against Dr. Seuss as well), it is nevertheless true that her poetry is much more creative than standard commercial fare.

The practice of introducing ruptures in the accepted patterns of the real world is essentially the basis of text production in Walsh's poetry. Such a practice, typified by the opening stanza from the title poem of her collection *El Reino del Revés*, involves an implied juxtaposition between a generally recognized real world and the pattern of ruptures produced with it by the references to an otherworldliness. If we did not know that "normally" fishes swim and birds fly, the verse "nada el pájaro y vuela el pez" would evoke a rection of "So what": the poem would not comply with a discourse convention requiring a statement to furnish essentially new information. That the bird swims and the fish flies is, in fact, new information and, moreover, it is new to the extent that it does not add to our previous knowledge, but contradicts and modifies it in such a way as to validate the epithet "el Reino del Revés."

The poem consists of six stanzas, each introduced by the phatic formula "Me dijeron que en el Reino del Revés," and each of the stanzas is punctuated by the *estibillo* "Vamos a ver cómo es / el Reino del Revés." Such a hortatory command establishes a sort of reader contract between narrator and audience, and the contrast is reinforced between the latter's familiar world and the other world. Information about the Reino is available to the narrator, and she is in turn sharing it with her readers by inviting them to go and see (i.e., learn about via the experience of the poem) that world with her. Each subsequent stanza includes some form

of rupture with convention in the same vein as the first stanza. For example, the third stanza violates accepted knowledge concerning relative size, concerning the distinguishing features of age groups, and concerning proportionate distribution of periods of time:

> Me dijeron que en el Reino del Revés
> cabe un oso en una nuez,
> que usan barbas y bigotes los bebés,
> y que un año dura un mes. (p. 62)

Finally, Walsh's poetry makes use of objective correlatives of moral and ethical issues as one of the dominant thematic orientations of her writing. Unlike facile anthropomorphizations, which essentially allegorize human behavior in the guise of stereotyped animals (e.g., the bad wolf, the shy bunny, the aggressive rooster; *Wind in the Willows* is really one particularly illustrative example of such a practice), and unlike the protocol of telling things as they are (much "realistic" literature for children), Walsh's poetry addresses questions of value and conduct by correlating the latter with a pattern of fanciful images. For example, in "Canción del estornudo" (pp. 55–57), a variation on the rhyme "Mambrú se fue a la guerra," el rey Pepín cancels a war because mambrú catches a cold; both his soldiers and the enemy are happy because of his sneezing:

> A encontrarse con su esposa
> don Mambrú volvió a
> París.
> Le dio un beso y ella dijo
> Atchís.
> Es mejor la paz resfriada
> que la guerra con salud.
> Los dos bailan la gavota.
> Atchús. (p. 57)

The discomfitures of a cold evolve into the reason for an armistice, and the *pseudo-adnominatio* of the locution for "sneeze," *atchís/atchús* becomes part of the rhyming pattern of the poem's moral declaration. Most children's literature "teaches by pleasing" the pleasure of the text being a vehicle for a pronounced pedagogical or didactic intent. What is significant here is that, in addition to intertextuality with the folkloristic rhyme "Mambrú se fue a la guerra," the patterns of fanciful rupture ("Como estaba tan resfriado / dispara su arcabus / y salían estornudos" p. 55, serve as a form of objective correlative for the "message of the poet." In *Tutú Marambá*,[16] Walsh has a poem about "La vaca estudiosa," in which a grandmotherly, half-deaf cow goes to school. Because all the human students are so diffident in their studies, she is the star of the class; as a result of their laziness, the human students all become donkeys:

Y como el bochinche aumentaba
en la escuela nadie estudiaba.

La vaca, de pie en un rincón,
rumiaba sola la lección.

Un día toditos los chicos
se convirtieron en borricos.

Y en ese lugar de Humahuaca
la única sabia fue la vaca. (p. 30)

In general, therefore, we see that the controlling strategy of María Elena Walsh's texts involves the inversion of the familiar. By contrast to so much children's literature, where there is a blending of categories of the familiar on the basis of metonymy—animals assume salient features of human beings, dreams become reality within a restricted confine like the child's bedroom—the poems of a collection like *El Reino del Revés* defamiliarize by reversing roles: the *vaca estudiosa* becomes a bright student, while the children become *borricos*, the bird swims and the fish flies. Like all processes of defamiliarization, such an inversion implies the need to reexamine our stereotypic and rigidified ways of understanding the flux of events and phenomena.

Toward this end, there is a strong element of "reader complicity" in Walsh's texts: the reader is asked to participate with the narrator in entering the Reino del Revés and to accept the unconventional categories that define it. Of course, the strong image of the narrator is reinforced by the identification of her voice with the real person of María Elena Walsh through her name recognition, her public performances, and the wide distribution of records in which she sings her compositions to her own accompaniments: the result is that the ideal narrator competes with the real person of the author, who in turn reinforces the privileged status required by the former to promote the special dimensions of reality created by the poems.

In one of the opening texts of *El Reino del Revés*, the narrator engages in a playful withholding of information. If in exchange for paying heed to narrative we demand it fulfill our desire for revelation, a text that frustrates that desire becomes in reality metapoetic: by implication it treats not the information that it has pretended to convey, but rather our frustrated desire for access to the privileged news the narrator purports to report. Such an ironic offering and withholding of information increases the specific interest of a text because of the patterns used first to offer a "story" and then to cancel that offer. "Voy a contar un cuento" is an example of such a text:

Voy a contar un cuento.
A la una, a las dos, y a las tres:
Había una vez.

¿Cómo sigue después?

Ya sé, ya sé.
Había una casita,
una casita que.
Me olvidé.

Una casita blanca,
eso es,
donde vivía uno
que creo era el Marqués.

El Marqués era malo,
le pegó con un palo
a . . . No, el Marqués no fue.
Me equivoqué.

No importa. Sigo. Un día
llegó la policía.
No, porque no había.
Llegó nada más que él,
montado en un corcel
que andaba muy ligero.
Y había un jardinero
que era muy bueno pero.

Después pasaba algo
que no recuerdo bien.
Quizás pasaba el tren.

Pero lejos de allí,
la Reina en el Palacio
jugaba al ta te tí,
y dijo varias cosas
que no las entendí.
Y entonces.
Me perdí.

Ah, vino la Princesa
vestida de organdí.
Sí.
Vino la Princesa.
Seguro que era así.

La Reina preguntóle,
no sé qué preguntó,

y la Princesa, triste,
le contestó que no.

Porque la Princesita
quería que el Marqués
se casara con ella
de una buena vez.
No, no, así no era,
era al revés.

La cuestión es que un día,
la Reina que venía
dio un paso para atrás.
No me acuerdo más.

Ah, sí, la Reina dijo:
—Hijita, ven acá.
Y entonces no sé quién.

Mejor que acabe ya.
Creo que a mí también
me llama mi mamá. (pp. 10–12)

The play involved here hinges on the promise to tell a tale. Yet, although each stanza begins with the suggestion of an item of information concerning a vaguely defined event, the poem is punctuated by a series of tag phrases confessing lack of information, distraction, forgetfulness. The event is identified by a series of commonplaces from the literature of "Once upon a time." There is a *marqués*, a house, a palace and a queen, a princess, somebody getting hurt, the police—a mixed bag of fairytale themes and adventure stories. Yet the *cuento* that has been promised never emerges, and for every specific piece of information there are two retractions: phatic phrases like "A la una, a las dos, y a las tres" or "Ya sé, ya sé" alternate with confessions of narrative incompetence like "¿Cómo sigue después?" (we need the narrator to find this out ourselves, and our role is not to supply her with the information), "Me equivoqué" and "Me perdí" (if the narrator doesn't have the story straight in her own mind, she has no right to request our attention in the first place with the promise of a story to tell).

"Después pasaba algo / que no recuerdo bien": in the end the inversion involved here is the rupture in the contract of reader complicity. Rather than dealing with an example of reversal from the Reino del Revés, the poem implicitly mocks the reader who heeds the text in the hopes of finding out what the story is all about. It is in this sense of dealing more with the question of storytelling competence than with any identifiable story that "Voy a contar un cuento" is metapoetic. By the same token, the narrator pokes fun at all of the commonplaces of such stories: allusion to them is often enough to engage reader attention and we expect them to be

developed in accord with certain narrative formulas characteristic of the popular folktale and its modern derivatives. The "charm" of Walsh's text and its specific verbal texture derives from overwhelming those commonplaces with a demonstration of narrator incompetence that also bespeaks the audience's own mistake in paying heed to the narrator's false promise.

The text closes with the narrator excusing herself because her mother is calling her—the narrator is also a child—like the implied listener of children's literature and therefore no more privileged with superior information than we are. The rupture with the hoary conventions of children's literature—the adult narrator (Uncle Remus, Mother Goose), a meaningful story, the logical signposts ("Once upon a time," "and then," "and that's how it happened," "the moral of the story is"), the promise of a good tale in return for close attention—is one of the significant ways in which Walsh defines her own literature as simply not another example of conventional and commercialized poetastery.

Let us now examine in greater detail some of the verbal strategies used by María Elena Walsh in portraying an example of how things are in the Reino del Revés:

Estamos invitados
a tomar el té.
La tetera es de porcelana
pero no se ve.

La leche tiene frío
y la abrigaré:
le pondré un sobretodo mío
largo hasta los pies.

Cuidado cuando beban,
se les va a caer
la nariz dentro de la taza,
y eso no está bien.

Aquí las servilletas
hacen buen papel:
se convierten en conejitos
y echan a correr.

Detrás de una tostada
se escondió la miel.
La manteca, muy enojada,
la retó en inglés.

Mañana se lo llevan
preso a un coronel
por pinchar a la mermelada
con un alfiler.

Parece que el azúcar
siempre negra fue,
y de un susto se puso blanca
tal como la ven.

Un plato timorato
se casó anteayer.
A su esposa la cafetera
la trata de usted.

Los pobres coladores
tienen mucha sed
porque el agua se les escapa
cada dos por tres.

Yo no sé por qué. (pp. 71–73)

"Canción de tomar el té" is an excellent example of inversion and rupture for purpose of defamiliarizing everyday phenomena. The taking of tea as a late afternoon social ceremony continues to enjoy considerable prominence in many sectors of Argentine society, and Walsh's poem is structured in terms of an inventory of the utensils of such a ceremony: the tea pot, the milk, cups, napkins, pieces of toast, marmalade, sugar, the strainer for the tea, and so on. In general terms, each stanza focuses synecdochically on one of the major ingredients of a properly laid out tea service, and the interest of the text becomes how these identifiable ofjects are defamiliarized and integrated into a text with some justifiable interest as poetic discourse.

There is an intersection of two patterns of deviance from the norms of the social ritual. On the one hand, the objects become anthropomorphized and conduct themselves in a manner unbefitting their participation in such a serious ceremony. The teapot becomes invisible (the construction "no se ve" implies either that it is hidden from view or that it has hidden itself from view), the milk has a cold (an unappetizing variant of the hostess's horror at simply finding that the milk has been served cold), the napkins become origami-like rabbits who run off, the honey hides behind the toast, and the butter scolds it in English (of course—such a social function is eminently English), and so on. On the other hand, the guest behaves in an improper and complicitous fashion, disrupting the still life of the tea tray by covering the milk with her overcoat and by alluding to a clumsy handling of the tea cup. By the same token, reporting such outrageous behavior (the phrase in the fourth stanza "hacen un buen papel" refers both literally to the quality of the napkins and metaphorically to the farce the articles are acting out) is equally an unseemly dignification of the articles' improper conduct, rounded off by the disclaimer of any answer for why all this has taken place.

The disrupture of rigidified social behavior is one of the perennial sources of humor and, as a consequence, of social criticism. Highly

creative television programs like *The Muppet Show* and *Saturday Night Live* are both eloquent examples in American culture of how very routine material can be made "poetically" interesting through a patterned deviation from the established norms of the trite and banal. Much of the material in María Elena Walsh's writings is based on reference to established social norms and patterns of conduct. In some cases, the process of defamiliarization may serve to reinforce values that any society would prize, like the need to study hard in school. But more often than not, the text will offer the reader the perception of the essentially absurd or nonsensical force of social convention. The goal is not to ridicule social ritual, but rather to aid the reader, in the best modernist spirit of contemporary poetry, in seeing the interplay between the creative quality of words and dynamic quality of human imagination:

> Una vez estudié
> en un librito de yuyo
> cosas que sólo yo sé
> y que nunca olvidaré.
> ("Canción del jardinero," p. 45)

David William Foster
Arizona State University

NOTES

1. See Dora Pastoriza de Etchebarne, *El cuento en la literatura infantil* (Buenos Aires: Kapelusz, 1962).

2. The most important collection of this nature is the two-volume compendium by Carmen Bravo-Villasante, *Historia y antología de la literature infantil iberoamericana* (Madrid: Doncel, 1961). María Elena Walsh is included in the material for Argentina (I, 11–126). See also María Elena Walsh's anthology, *Versos tradicionales para las cebollitas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974).

3. See a collection like Lilia Morbelli, *Poesías para mis niños: poesía infantil para jardines de infantes y grados inferiores del Ciclo Primario; temas del programa escolar, calendario escolar, fechas históricas—conmemoraciones, cuentos clásicos, rondas y marchas* (Buenos Aires: Víctor Lerú, 1964).

4. Pastoriza de Etchebarne's study contains a valuable appendix, "Cronología de cuentos infantiles argentinos" (pp. 229–232), which lists works by some of Argentina's most important writers; the first title dates from 1880.

5. See the critical articles on her by Pedro Orgambide in his and Roberto Yahni's *Enciclopedia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), pp. 627–628, and by Katharine K. Phillips in David William Foster, *A Dictionary of Contemporary Latin American Authors* (Tempe, AZ: Arizona State University, Center for Latin American Studies, 1975), p. 108.

6. Her work is included, for example, in Juan Carlos Martini Real, *Los mejores poemas de la poesía argentina*; 3ª ed. rev. y aum. (Buenos Aires: Corregidor, 1977), and César Fernández Moreno, and Horacio Jorge Becco, *Antología lineal de la poesía argentina* (Madrid: Gredos, 1968). The latter includes references to some of the reviews Walsh has received. See in particular the article by Oscar Hermes Villordo, "María Elena Walsh y la poesía infantil," *La nación*, 11-IX-1960, 3ª sección, suplemento literario.

7. The standard study on children's literature in the United States is Zena Sutherland, and May Hill Arbuthnot, *Children and Books*; 5th ed. (Glenview, IL: Scott, Foresman, 1977).

This study was originally authored by Arbuthnot, whose name appears first in the first four editions.

8. New York: Macmillan, 1939.

9. New York: Bramhall House, 1962.

10. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974.

11. For a survey of issues in contemporary literary theory like "readerly texts," see Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975).

12. One example of the "literary analysis" of children's literature is Rebecca J. Lukens, *A Critical Handbook of Children's Literature* (Glenview, IL: Scott, Foresman, 1976). The *Handbook* contains chapters on such standard literary topics as "Character," "Point of View," "Tone," and so on.

13. New York: Golden Press, 1962; pp. 206–209.

14. One of the best treatments of language in literature is Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

15. María Elena Walsh, *El Reino del Revés*; 5ª ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

16. 10ª ed.; Buenos Aires: Luis Fariña, 1969.

COMO TANTAS OTRAS VECES

Brota el silencio
trepa mi piel
avanza y aplasta
surge y me consume
tritura a cada paso
la torpe versión de amor
un último beso
que aún tibio
cayó de mis labios
esta mañana

Bruscamente despierto
la cama me sobra
vivo
sueño fusiles
banderas postizas
un fogonazo en plena obsesión
un ayer agujereado
y un machete
corta
de un tajo sentencia una promesa
en cada golpe
un lema escolar
en cada caña
una conciencia

Yo he visto una boca llena
escupir los nombres claves
yo sé de ese puente secreto
y de esa sangre
yo conozco esos ojos sin vida
yo conozco ese miedo
yo he visto un cuerpo
de mujer acribillado
con un pudor extraño cubrir su pecho
y sé también que hubo un hombre
que cultivó rosas blancas
y de este silencio
que me va trepando

Allí has quedado
beso
bajo el frío glacial de una mirada
hurgando la tierra
paredón de piedra
que sostiene
tantos besos caídos
tanta gente que busca
Fuiste a morir sin meta
pobre y embrutecido
como tantas otras veces

Mercedes Limón

Octubre en un árbol
en sus ramas caídas
hojas secas
vidas esparcidas
hebras de nostalgia
octubre en la noche
bajo un cielo taciturno
y sin estrellas
Camina el silencio
su vejez noctámbula
huella fósil
estría de asfalto
Ramas y Rameras
todo se confunde
en un reventar de piel
demanda abastecida
Nos hemos devorado

Quiero tu dolor purificado
reivindicar el hombre
y sus raíces
un corazón cavo
pecho afuera
con mis manos detengo
sus latidos
y así estreno amaneceres
cada día
En un instinto poético
te amo
y te destruyo

Mercedes Limón

Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas

The bulk of the critical study of Gustavo Bécquer's *leyendas* has dealt with the thematics, stylistics, or the folkloric motifs and origins of the individual works. Surprisingly little attention has been given to the structure or the narrative techniques used in the *leyendas* as a whole. The purpose of this study is to examine these structural and narrative aspects from a folkloric perspective in order to better appreciate Bécquer's blending of popular and literary art forms.

Bécquer's use of folkloric themes and motifs as well as his use of conversational tone and reproduction of the speech patterns of his "informants" contribute to give the *leyendas* a genuine folkloric appearance. These aspects have been examined in several studies by Rubén Benítez[1] who notes that certain *leyendas* are not actually grounded in popular oral or written tradition, but rather are original creations which use motifs indicative of folk literature. Thus, he concludes that "no importa conocer de dónde salen los motivos; contribuyen de cualquier modo, eso es lo fundamental, a dar a la ficción el tono de tradición auténtica".[2]

A different facet of Bécquer's folkloric style has been explored by María Ester García González whose glossary of language used in the *leyendas*[3] shows how the words themselves contribute to give the *leyendas* an antiquated quality since they either refer to objects that no longer were in existence in the nineteenth century, or they are words which had changed meaning, or had ceased to be used in Bécquer's time.

Nevertheless, Bécquer's attempts to imitate popular folk-narrative go beyond the thematic and stylistic considerations mentioned above, and extend to the basic structure of the *leyendas*. A classic folklore study by Axel Olric presented in Berlin in 1908, "Epic Laws of Folk Narrative"[4], identifies certain rules which govern and limit the narrative structure of the *Sage*, a broad category which includes European myths, songs, heroic epics, and local legends. The following structural rules are important in the examination of Bécquer's leyendas:

1. The Law of Opening (*das Gezetz des Einganges*) and The Law of Closing (*das Gezetz des Abschlusses*): the narrative neither begins nor ends with a sudden action. The plot consists of a series of one or more movements from calm to excitement to calm. Terminal calm is crucial and can consist of a single post-action comment.

2. The Law of Three (*das Gezetz der Dreizahl*) replaced in Indic folklore by The Law of Four (*das Gesetz der Vierzahl*): patterns of three predominate in the narrative.

3. The Law of Two to a Scene (*das Gesetz der scenischen Zweiheit*): only two characters with their own personality can interrelate during any given scene. All others must be passive.

4. The Law of Twins (*das Gesetz der Zwillinge*): two characters can function as one character if they play the same role.

5. The Law of Contrast (*das Gesetz des Gegensatzes*): opposition of various elements exist within the narrative.

6. Concentration on a Leading Character (*Konzentration um eine Hauptperson*): only one formal protagonist is allowed. In man/woman relationships, the more important one is the man, but the woman is often the more interesting one.

7. The Importance of Initial and Final Position (*das Toppgewicht und das Achtergewicht*): in a series, the more important character is first and the more sympathetic is last.

8. The Logic of the *Sage* (*die Logik der Sage*): plausibility is based on its validity within the boundaries of the plot.

9. Unity of Plot (*die Einheit der Handlung*): all action hinges on the proposed premise.

10. The Law of Repitition (*das Gesetz der Wiederholung*): patterns of similarity occur in the narrative.

11. The Law of the Single Strand (*die Einsträngigkeit*): the narrative consists of one plot and no subplots.

Bécquer clearly makes use of the Law of Opening and the Law of Closing. Each of the *leyendas* begins by setting the scene and introducing the main characters. Similarly, each closes with a comment on the characters, the outcome of the action, or the moral. These openings and closings are often set in a frame of an initial and/or final appearance by the narrator who relates the circumstances of the *leyenda*.

The Law of Three is most evident in those *leyendas* in which it is linked to the Law of Repetition: the lamp that extinguishes and relights three times in "El Cristo de la calavera", or the three times that the wind and air call to the sisters (followed by three silences) in "El gnomo". However, Bécquer's use of three also extends to structural devices such as having three secondary narrators (the guide, the captain bandit, and the warden) in "La cruz del diablo" or by having tri-part action sequences characterized by alternating periods of action and calm, as seen in the glove scene, the duel scene, and the laughing scene in "El Cristo de la calavera". Significantly, Bécquer's emphasis shifts from three to four in his Indic traditions:

reference is made to Brahma's creation of the four elements and their guardians in "La creación" and the plot of "El caudillo de las manos rojas" consists of four basic plot actions (the killing, the pilgrimage to the Himalayas, the pilgrimage to the temple, and the castle scene).

The Law of Two to a Scene and the Law of Twins are also strong in the *leyendas*. Whenever there is direct communication between characters, it is in the form of a two role dialogue. When more than two characters are in a scene, one character functions as an independent entity while the others join together to play one role and function as the other character in the dialogue. This is clearly seen in the various storytelling scenes in which a secondary narrator is telling a story to a crowd which responds as one to the action. Other examples of a group functioning as a single character include the soldiers at the drunken party in "El beso" who try to calm the captain, and the organ playing scenes in "Maese Pérez el organista" where the crowd constantly responds unanimously.

In "El Cristo de la Calavera" the two friends are presented as "iguales en cuna, valor y nobles prendas, servidores de un mismo rey y pretendientes de una misma dama." Consequently, these characters have the potential to function either as twins or as individuals. Both potentialities are realized. In order to remain within the boundaries of the Concentration on the Leading Character rule, the two characters fuse together as twins to become the sole protagonist; however, they also function as independent entities when they fulfill the role of rivals during the duel. Since the loyalties of the audience traditionally lie with the protagonist, and since the protagonist usually is victorious in battle, the use of the Law of Twins to form one protagonist from the two men avoids the necessity for divided loyalties and allows the duel to end without a killing.

Divided loyalties, on the other hand, are insured under the Law of Contrast where good/evil, reality/fantasy, and Christian/infidel are juxtaposed to create character types that can be readily identified by the audience. In keeping with this rule, Bécquer presents stock characters. Even his more detailed descriptions, such as those of Magdalena and Marta in "El gnomo" do not yield complex motivations and feelings, but rather form a relationship of oppositions linked to pre-established types. Marta is the dark, haughty, and cold beauty, while Magdalena is the fair, sensitive, and pure beauty. Since the two contrasting types cannot fuse into one protagonist, the attention is drawn to Marta throughout the story by mentioning her first in all references. In this way, the Importance of Initial and Final Position rule reinforces the Concentration on a Leading Character rule. The older, outwardly stronger Marta is given the important masculine protagonist role, while the younger, sensitive, sympathetic Magdalena fulfills the passive female role. It is logical that Marta, as protagonist, is the focus of the concluding plot action.

Also in keeping with the Concentration on the Leading Character rule, many *leyendas* present male/female relationships in which the male is the

protagonist but it is the female who engages the reader's attention. The mysterious Constanza in "La corza blanca", the rejected love in "La promesa", the fountain spirit in "Los ojos verdes", and the brave Sara in "La rosa de pasión" each are more interesting than the dominant male characters.

The Logic of the *Sage* and the Unity of Plot rules operate in conjunction. In various *leyendas* the possibility for supernatural intervention is legitimized by a previous occurrence, often stated as an interpolated story. Thus, it is both logical and inevitable that the protagonists of "El monte de las ánimas", "Los ojos verdes", "El gnomo", "El miserere", "El beso", and "La corza blanca" would be confronted with the fantastic since they had been told or warned about such things happening before to those who had transgressed the prescribed boundaries between reality and the supernatural.

The Law of Repetition serves the function of creating tension, providing emphasis, and filling out the narrative of traditional folklore. As literary adaptations Bécquer's *leyendas* can rely on description and the formal literary devices discussed below rather than repetition to produce these effects. However, the lack of repetition within the individual *leyendas* belies the pattern of repeated elements that emerges when the *leyendas* are viewed as a whole.

The majority of the *leyendas* deal with a search for the unattainable or the ineffable—be it a woman, a means of expression, or an experience outside of reality. This search has been the subject of numerous critical studies[5] which discuss Bécquer's striving to transcend the limits of reality and to artistically record the sense impressions from an "alternate reality" which is the realm of the imagination, the fantastic, or the grotesque.

However, if we approach the body of the *leyendas* from the perspective of folkloric repetition, this search theme can be seen as a series of reoccurring plot actions in which similar protagonists play their parts in different situations under similar circumstances. Therefore, when the young men in "El monte de las ánimas", "La ajorca de oro", and "La corza blanca" foolishly defy the supernatural in order to curry the favor of the capricious women they love, they are each participating in a variation of the same basic plot repetition. Similarly, the idealistic poet in "El rayo de luna", the haughty Marta in "El gnomo", the drunken captain in "El beso", the headstrong man in "Los ojos verdes", and the old musician in "El miserere" all are drawn to the seductive call of the supernatural which appeals to a need or weakness in each of them.

Indeed, Bécquer creates a generic atmosphere of the supernatural which is characterized by confusion (often associated with buzzing); vertigo (denoting a loss of control by the character); a fusion of sounds, sights, and movement (which cannot be fully described); and vagueness (brought on by the semi-darkness). The supernatural scenes usually take place in dimly lit churches, ruins, or woods, and all the primary female characters

are beautiful, with distinctive eyes. Thus, Bécquer's minimal use of repetition within the individual *leyendas* can be deceiving if one does not consider them as a whole.

Bécquer's most obvious repetitive devices are his use of interpolated stories and his use of a dramatized narrator who frequently introduces or interrupts the *leyenda* to address the audience. These interpolated stories constitute a major violation of the Law of the Single Strand, and coupled with the multiple narrator format represent Bécquer's literary departure from popular folk tradition.

If we examine these interpolated stories, we find that they correspond in content and function with either legends or true experience stories, as defined by folklorist Linda Dégh in her genre classification of folk narrative[6]. In general a legend is a narrative told in a conversational tone about a local event believed to be true in order to explain some phenomenon or to teach some moral. Though there is no fixed form, it often appears to be a fragment of a more extensive narrative. Content is all important. A true experience story is more personal than the legend, but can function as a replacement for a belief legend when relating sinister occurrences.

Thus, the interpolated stories of "El miserere", "El monte de las ánimas", "La voz del silencio," and "El gnomo" each have the appearance of being legends that explain mysterious occurrences (sounds, lights, unusual snowtracks, gold dust in the fountian, etc.) by means of local historic events, while the interpolated stories of "Los ojos verdes", "La corza blanca", and "El beso", seem to be true experience stories which do not have a historic basis. These two genre types are combined in "La cruz del Diablo" where the first interpolated story is of the legend classification while the others are true experience types. Interestingly, the true experience type interpolated story of "La promesa" is later elaborated on by a ballad which incorporates the characteristics of narrative folk poetry[7]: beginning *in media res*, concentrating on a single episode, developing the action dramatically through dialogue and scene shifts, impersonalizing the characters, and using repetition.

However, based on Dégh's genre classifications, the *leyendas* themselves do not fall into the realm of legends, but rather have characteristics common to the *Märchen* or magic tale type. These tales deal with man's fascination with the supernatural which can suddenly intrude on reality and engage the protagonist in dangerous adventures. Since the *Märchen* solidified its form during the early Middle Ages, the settings are usually medieval, Christian, and feudal. The action consists of one or more episodes preceeded by an introduction and followed by a conclusion. Narrative interjection is common and reflects the oral storytelling quality of the tale.

In effect, what we find in several of Bécquer's *leyendas* is an interpolated story which is the legendary premise for the larger tale that surrounds it.

Thus, the fragmentary nature of the legend finds itself anchored to the more substantial tale narrative. Similarly, the tale can expand on the content oriented legend. This story within a story is not allowed in folk narrative due to the Law of the Single Strand, and it is strongly associated with formal literary narratives. Nonetheless, Bécquer's strict adherence to the other aspects of folk narrative (theme, structure, motifs, etc.) offsets this violation so as to give a general appearance of authentic folklore.

This use of the interpolated stories also affords Bécquer the opportunity to develop multi-narrator texts. By viewing the *leyendas* as a whole once again, we can see that Bécquer creates a common primary narrator who functions as a spokesman for what Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction* calls the implied author[8]. This implied author (as distinct from the real person author, Bécquer) defines a set of norms and values which operate within the realm of the narrative itself. He creates a reliable narrator to serve as a guide to help the reader to accept these norms and values. This reliable narrator can either be undramatized or dramatized. If dramatized, he becomes a character to whom the reader reacts as he would to any other character. A relationship arises between the reader and the dramatized narrator, and it is the personal quality of this relationship which facilitates the reader's acceptance of the implied author's values. In order to be successful, the dramatized narrator must be interesting. In addition, both dramatized and undramatized narrators can be aware or unaware of their role as narrators (self-conscious narration).

Here, Bécquer has created a narrator who at times is dramatized as the cigarette smoking writer who pokes around in old ruins, is interested in local history, is fascinated by music and art, sometimes has trouble sleeping at night because of his supernatural musings, and is painfully aware of the inadequacies of language as a means of expression. His comments before, during, and after the tale direct the reader's opinions and responses. Even in those *leyendas* where the primary narrator is undramatized, he still guides the reader's progress during the course of the narrative by establishing his attitude towards the characters and events through the choice of words, selection of events, and rhetorical commentary.

Whether dramatized or not, this primary narrator is always the voice of the implied author. The various characters of the *leyendas* are presented either positively or negatively based on Christian moral values. Though the majority of the characters fail or are destroyed, it is their personal strengths and weaknesses rather than their final destinies that define their place in the implied author's hierarchy. Clearly Sara in "La rosa de pasión" who martyrs herself for her belief in God, and the old musician in "El miserere" who searches for the perfect art form for the glory of God and the expiation of his sins are admirable characters, while the capricious and haughty women in "El monte de las ánimas", "La corza blanca", "El Cristo de la calavera", and "La ajorca de oro" are negative characters despite their beauty. The lovers of these women are shown as foolish to allow infatuation and hurt pride to overrule reasonable action.

Pride is also an important element in "Los ojos verdes" and "El gnomo" where the supernatural is able to seduce Fernando and Marta by appealing to this weakness in them. The water spirit tells Fernando: "soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. . . . lo premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso". Similarly, the water calls to Marta saying "Yo he adivinado que tu espíritu es de la esencia de los espíritus superiores. La envidia te habrá arrojado tal vez del cielo para revolcarte en el lodo de la miseria. Yo veo, sin embargo, en tu frente sombría un sello de altivez que te hace digna de nosotros, espíritus fuertes y libres."

The lack of self-control shown by the curiosity and sensuality of Pulo in "El caudillo de las manos rojas" and by the inter-faith romance of the lovers in"La cueva de la mora" is shown as a human weakness to be atoned for and overcome. Even the blatant blasphemy of Teodoro in "Creed en Dios" can be divinely forgiven. Finally, the poet in "Los ojos verdes" is presented in such exaggerated terms as to make him appear somewhat laughable and shows the consequences of immoderation even in an essentially noble quest.

In addition to the primary narrator many *leyendas* also feature secondary narrators who introduce the interpolated stories which serve as the basis for the *leyendas* themselves. Like the primary narrator, these secondary narrators are aware of their narrative role. However, they differ from the primary narrator in that they function as *juglares* of oral tradition while the primary narrator, as a writer and *cronista*, is part of the formal literary tradition. Thus, each interpolated story becomes the focus of a storytelling event. Often this consists of a group which gathers together to listen eagerly to the narrator (as in "El miserere", "La corza blanca", "El gnomo", "El beso", and "La cruz del Diablo"), and at other times only one listener is involved (as in "El monte de las ánimas", "Los ojos verdes", and "La voz del silencio"). Regardless of the size of the audience, the storytelling scene requires the complete attention of the speaker and the listeners alike—all other action is suspended, and full attention is fixed on the storyteller whose mannerisms, speech patterns, digressions, and comments add to the popular oral quality of the situation. Similarly, the affirmations of truthfulness and verifiability are characteristic of oral tradition reciters. In keeping with his obligation to entertain his audience, the storyteller often builds suspense by evading or postponing questions ("El miserere" and "La corza blanca"), pausing during the narrative ("El gnomo" and "La cruz del diablo"), acting secretively ("La corza blanca"), and building reader expectation by withholding information. The last technique is frequently used and is common to both the primary and secondary narrators, as can be seen in the following examples from secondary narrator tío Gregorio's explanation of the frightening nature of the mountain in "El gnomo":

> Ellos son los que aúllan en las grietas de las peñas; ellos los que forman y empujan esas inmensas bolas de nieve que bajan rodando desde los altos picos y arrollan y aplastan cuanto encuentran a su paso; ellos los que llaman con el granizo a nuestros cristales en las noches de lluvia y corren como llamas azules y ligeras sobre el haz de los pantanos. Entre estos espíritus que, arrojados de las llanuras por las bendiciones y exorcismos de la Iglesia, han ido a refugiarse a las crestas inaccesibles de las montañas, los hay de diferente naturaleza y que, al aparecer, a nuestros ojos, se revisten de formas variadas. Los más peligrosos, sin embargo, los que se insinúan con dulces palabras en el corazón de las jóvenes y las deslumbran con promesas magníficas, *son los gnomos* (italics added).

and from the primary narrator's long description of the pre-duel meeting in "el Cristo de la calavera":

> . . . ya no turbaba el profundo silencio de la noche más que el grito lejano de vela de algún guerrero, el rumor de los pasos de algún curioso que se retiraba el último o el ruido que producían las aldabas de algunas puertas al cerrarse, cuando en lo alto de la escalinata que conducía a la plataforma del palacio apareció un caballero, el cual, después de tender la vista por todos lados, como buscando a alguien que debía esperarlo, descendió lentamente hasta la cuesta del alcázar, por la que se dirigió hacia el Zocodover.
>
> Al llegar a la plaza de este nombre se detuvo un momento y volvió a pasear la mirada a su alrededor. La noche estaba obscura; no brillaba una sola estrella en el cielo, ni en toda la plaza se veía una sola luz: no obstante, allá a lo lejos, y en la misma dirección en que comenzó a percibirse un ligero ruido como de pasos que iban aproximándose, creyó distinguir el bulto de un hombre: era, sin duda, el mismo a quien parecía aguardaba con tanta impaciencia.
>
> El caballero que acababa de abandonar el alcázar para dirigirse al Zocodover era *Alonso Carrillo*, que, en razón al puesto de honor que desempeñaba cerca de la persona del rey, había tenido que acompañarlo en su cámara hasta aquellas horas. El que, saliendo de entre las sombras de los arcos que rodeaban la plaza, vino a reunírsele, *Lope de Sandoval* (italics added).

As can be seen in these pasages, a fearful wondering is aroused which causes suspense until the withheld information is revealed. Other fear producing techniques include the use of stock horrific sublime devices used in gothic literature (unusual sounds, dark places, grotesque creatures, vertigo, contrasts, etc.) as well as expressing anguish through the personal perspective of a character (as during Beatriz's sleepless night in "El monte de las ánimas"). Thus, it matters little whether the reader's interest is directly engaged by the primary narrator, or whether he is vicariously fascinated through the storytelling style of the secondary narrator. The effect is the same—the reader has allowed himself to be guided toward the implied author's value system.

In conclusion, Bécquer's use of folkloric themes and structural devices lend an authentic appearance to his *leyendas*; however, his use of interpolated stories and multiple narrators constitutes his literary departure

from folkloric tradition. In this way Bécquer blends aspects of both popular and formal literature in his literary adaptations.

Linda M. Willem
University of California
Los Angeles

NOTES

1. For a study of both prose and poetry see *Bécquer Tradicionlista* (Madrid, 1971); for concentration on the leyendas see "Bécquer, prefolklorista", *Revista de estudios hispánicos*, IV 2 (Nov. 1970) and the prologue to G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos, y otros relatos*, (Barcelona, 1974).
2. Benítez, *Leyendas*, p.20.
3. María Esther García González, "Glosario arqueológico en las 'leyendas' de Bécquer", *Archivo Hisplanense*, LV 168 (1972).
4. "Epic Laws of Folk Narrative" in *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes. (New Jersey, 1965).
5. Of particular note are: Phillip W. Stuyvesant, "La búsqueda como símbolo de unidad en las obras imaginativas de G.A. Bécquer". *Revista de estudios hispánicos*, VIII 2 (May 1974), and Margaret E. W. Jones, "The Role of Memory and the Senses in Bécquer's Poetic Theory", *Revista de estudios hispánicos*, IV 2 (Nov. 1970).
6. "Folk Narrative" in *Folklore and Folklife*, ed. Richard M. Dorson. (Chicago, 1972).
7. W. Edson Richmond, "Narrative Folk Poetry" in *Folklore and Folklife*.
8. Chicago, 1961.

Domingo López Torres, a Surrealist in Tenerife

In connecting surrealism and Domingo López Torres, I associate with one of the most thoroughly documented literary movements of the twentieth century a name that is almost completely unknown beyond the shores of Tenerife, one of the Canary Isles. López Torres was better known in France during the 1930s than in mainland Spain; he helped to organize the Surrealist Exhibition held in Tenerife in May 1935, when he conducted with André Breton an interview that became the nucleus of the surrealist manifesto published in that island in French and Spanish in October 1935.[1] While the assassination of Federico García Lorca in 1936 has generated controversy, books, and a play, the murder of López Torres in 1937 has gone unnoticed outside Tenerife. The author of the play about Lorca's death, José Antonio Rial, has written a brief account of it in his novel *La prisión de Fyffes*:

> El abogado Castillo era pariente de Domingo López Torres, un joven socialista asesinado en 1937, a quien Ortega conocía, y al cual ciertos burgueses, y algunos escritores cursis, odiaban porque había hecho campañas en la prensa para que en el Ateneo de la ciudad se abriera una exposición surrealista.
>
> El y sus amigos invitaron a André Breton, que viajó desde París a dar unas conferencias, para presentar la muestra de arte, en el gran salón del Ateneo.
>
> Había allí un dibujo de Dalí que se llamaba "El Gran Masturbado" y algunas pinturas que ofendieron a la burguesía. Y ello debió ser la causa de que dos años más tarde a Domingo López se lo llevara la ronda.[2]

As a fellow prisoner of Fyffes, Rial provides an inevitably partisan explanation of López Torres's death; although his emphasis may be wrong, his insistence on López Torres's connexion with surrealism as the major motive for his murder does show to what extent he was associated in the minds of the middle class, the military, and the church with a movement that aroused in Tenerife in 1935 much antagonism and vitriolic criticism. The French surrealists recognized López Torres's fervent espousal of their doctrines, which he interpreted and relayed with more constancy and commitment than any other member of the group of writers who edited *Gaceta de Arte*, probably the most cultured magazine published in Spain during the 1930s. He was one of the two Spanish writers invited to contribute to the *enquete* conducted in *Minotaure* in 1933 by Breton and Eluard.[3] A photograph of him which appeared recently in a Tenerife magazine shows him carrying under his right arm one of the large volumes of *Cahiers d'Art*.[4] The simple act of carrying through the streets a volume of the journal in which his group published in 1935 a declaration of views jointly with Breton and Péret is a display of the internationalist aspirations that led

Gaceta de Arte to announce in 1933: "*Gaceta de Arte* sostiene la internacionalidad del espíritu contemporáneo."[5] One member of the group—Eduardo Westerdahl—travelled to Europe; others nurtured their minds with European art and literature.

The essays and poems of López Torres reveal a range of readings that, on a literary level, reflected and endorsed his dream of what he called in 1933 "un abrazo internacional por encima de las estúpidas fronteras".[6] His diction as well as his dreams mark him as a man of the intellectual left in the 1930s; when he talked of the class struggle, a tired system, a new order, a crisis of values, and reform, he claimed kinship with Auden, Day Lewis, MacNeice, and Spender in England, and with Aragon, Breton, and Eluard in France. With them he shared an evangelical ambition and a sometimes pontifical way of expressing it; the prediction Roger Roughton made in 1936—"Tomorrow REVOLT will be written in human hair"—is the premise on which López Torres based the essays on agrarian reform he published in the Tenerife newspaper *El Socialista* in 1931 and 1932.[7] His indignation was aroused particularly by the number of unemployed farmworkers in Andalusia; in January 1932 the thought of "los miles de obreros parados en Andalucía" inspired a vision of protest, of heroic deaths in street fighting where the hungry worker comes face to face with the Civil Guard. "Morir de hambre es una muerte cobarde y desesperada," he stated. "El pueblo prefiere morir ametrallado en las calles reclamando su derecho a vivir."[8]

Nine months later, in October 1932, López Torres moved from the veiled threat of 'agrarian reform or revolution' to the bold heralding of 'Surrealismo y revolución'. The ideal of "una humanidad mejor" he found in the surrealists fortified his own dream of "una cultura de nuestros campesinos" he had expressed in 1931.[9] His stance is now openly aggressive; his loyalties are unequivocally with the proletariat, with whom he aligns himself in the combative final paragraph, which begins: "Los proletarios del mundo estamos en constante lucha por la implantación de nuestros principios, para la destrucción de un sistema cansado."[10] The exhibition of Oscar Domínguez's paintings held in Santa Cruz de Tenerife from May 5 to May 15, 1933 catalysed López Torres's enthusiasm for surrealism, which he analysed in no less than three perceptive essays published during the same month. In one of them he posed the question few Spanish critics had asked: '¿Qué es el surrealismo?' His replies reveal a careful reading and an acute understanding of the movement. The truculent declaration signed by many surrealists in 1925 under the title 'La Révolution d'abord et toujours' fuelled the discontent of López Torres, who put his own gloss on their claim: "Nous sommes la révolte de l'esprit."[11] His gloss, stiffened by a list of verbs, promises violent action: "Romper con todos los prejuicios de una civilización caduca; desescombrar a la humanidad de una cultura gastada; desacreditarla, arrastrar por las calles las galas

de la burguesía. Porque para el surrealismo no hay más realidad que la realidad interior, la verdadera expresión personal libre de toda conveniencia social, de todo control razonado, de toda dictadura moral."[12]

While surrealism exacerbated and reinforced his own instinctive revolutionary feelings, it also opened his eyes to what he called in the same essay "terrenos subconscientes", particularly in the paintings of Dalí, Ernst, Miró, and Domínguez. He had already expressed and was to maintain firm ideas about the role of the artist in an unsettled age, and singled out for special praise Georges Grosz and Hans Tombrock, who exhibited his drawings in Tenerife in January and November 1934. Inspired by Tombrock's drawings of "vagabundos, prostitutas y bebedores", López Torres was moved to indict this "civilización capitalista".[13] 'Arte al servicio del proletariado' was the title he gave to the essay he published in the first and only number of the magazine he founded in 1935, *Indice, Revista de cultura*, where he asked rhetorically questions about the social mission of the artist that several months later he put directly to André Breton in the name of *Indice*. Although different from the drawings of Grosz and Tombrock, the paintings of Domínguez represented for López Torres another kind of protest: against order, reason, and taboos. In paintings such as *Sueño* (1929), *Piano* (1933), and *Los niveles del deseo* (1933), he saw "las formas más audaces ensamblándose prodigiosamente. Formas sexuales deformadas por una fantasía exuberante. Figuras alargadas; fondos tenebrosos."[14] Two years later, the exhibition of surrealist art in Santa Cruz de Tenerife, which he helped to organize, prompted him to reconcile both types of protest in a perceptive summary of surrealist canons:

> Lucha contra las barreras de la civilización gastada, contra todas las censuras de un orden moral establecido, agrupando y seleccionando de manera voluntaria las aportaciones subconcientes con auxilio de "estímulos" reales para, en el libre juego de las percepciones externas e internas, anular la misión fiscalizadora del "yo".[15]

The harmonization of subconscious elements was a technique López Torres found particularly striking in Eluard, who, he stated in December 1934, "se sitúa en el centro del ir y venir de las corrientes subconscientes."[16] His reading of Eluard and of other surrealist writers broadened his view of poetry and refined his practice of it. Without the stimulus of surrealist literature, he would have remained a totally unremarkable poet, drifting through techniques and themes, disguising rather than revealing himself in sentimental ballads or in image-studded evocations of, for example, the landscape of Lanzarote. Surrealism gave him thrust and a distinctive voice. In 1932 his anger at the tardiness of agrarian reform vented itself in a poem that displays a trenchant quality as he imagined the countryside invaded by locusts and the absurd measures employed by the authorities to combat them. The epigraph to his poem 'Poema de la langosta' advertizes a critical intention; addressed to the locusts, it narrates an allegory of

vengeance: "(Caísteis sobre el lecho de los agricultores asesinando un sueño de libras esterlinas)". The dream of pounds sterling clearly alludes to foreign investors such as Fyffes, which later ceded to the Franco authorities the warehouses where López Torres was imprisoned. The poem is one of surprises, largely due to the poet's daring tactic in letting the locust speak for itself; it thus becomes an actor within the poem explaining that it is a victim of forces more powerful than itself. The locust, López Torres hints, was born to suffer, and its fate—to be perforated "con alfileres de acero"—was one endured by many victims of surrealist fantasies. In the third and final section, López Torres is both a spectator of bourgeois folly and a commentator on it; his judgement takes the form of a sardonic fantasy in which he stage-manages a group composed of priests, bishops, officers, councilors, and agricultural engineers, who use methods as ineffective and divergent as machine-guns and bureaucratic documents:

> Obispo, concejales, militares y curas,—de gala—, marchan al campo a exterminar la plaga de langostas. Ingenieros agrónomos, con ametralladoras, en los picos más altos de las islas, —lejos de la indiscreta mirada de los tontos—, (los nativos tienen los ojos secos de mirar siempre al cielo), archivan comprobantes para confeccionar nóminas especiales.[17]

The sarcasm and the choice of such details as dinner-jackets and machine-guns reveal a new register in tune with the mordant poems of Aragon and Péret. Although surrealist literature excited and stimulated him, López Torres never allowed himself to become a slavish imitator. He took from surrealist literature what he found most suited to his temperament and to his purpose; he eschewed vulgarity and word-play; he absorbed the powerfully visionary quality of much surrealist writing, especially when the visions dwelt on sex and violence. And the technique of surprise, of chance groupings, so fervently cultivated by the surrealists, became a key factor in his art. When he chose as the title of his only, very slender, book of poems *Lo imprevisto*, he enshrined not only a manner, but the consequence of writing on certain themes and of holding certain views. *Lo imprevisto* is a title rich in ambiguities and ramifications. It portends the surprise of manipulating a text that, intended to be a *libro-objeto*, unfolds to reveal five disturbingly surreal drawings by his friend and fellow prisoner Luis Ortiz Rosales. It also records his surprise at the suddenness with which his epigraph to 'Poema de la langosta' boomeranged on him: those landowners with thir capitalist dreams now fell on him. López Torres little guessed when he wrote that prison for Mayakovsky "fue su primera y única escuela" that he would find—with tragic tardiness—his identity and his integrity as a poet in a banana warehouse.[18]

The seven poems of *Lo imprevisto* are in stark and dignified contrast to the hideous conditions under which he wrote them. They have an intensity out of all proportion to their number. The book is remarkable for what it is not: it refuses to be a piece of partisan rhetoric. It would have

been easy for López Torres to have fallen into the political posturing of, say, Aragon in 'Front rouge' or Alberti in *El poeta en la calle*. Yet it contains no threats, no insults, no recriminations, no regrets; he cites no names, no dates, no events. There are no villains other than hostile feelings categorized as "una cloaca de desdenes"; and there are no victims other than physical liberty. The poet's mind remained free to dream in spite of the gross realities of a fetid, overcrowded, makeshift prison evoked in the poems 'Las moscas' and 'Los retretes (3 de la mañana)'. In *La prisión de Fyffes* Rial wrote graphically of the "moscas torpes y pegajosas" and of the diarrhea that attacked the whole prison one night, causing "un mar de excrementos" and dooming men to "aquel vivir en cloacas".[19] Rial mused that "Resultaba difícil superar la prueba física de lo escatológico humano"; López Torres succeeded in doing so in his poem, which is an excellent example of a poet's capacity for transforming a foul circumstance into a statement about cruelty, discipline, and degradation. The crude reality of diarrhea and overflowing sewers is changed into a "cloaca de desdenes"; the corridors connecting the three halls of the Fyffes warehouse become "empinadas trincheras de prejuicios"; and the pathetic conflict between those who suffer and those who torment them is summarized in the last two lines in the stark confrontation of "altas severas órdenes cuadradas / y suplicantes, encendidos ruegos".

In such circumstances López Torres retreated into himself, venting his sexual frustrations in images of blood and violence modelled on many surrealist fantasies. 'La patata' prepares us to focus on the insignificant but turns into a sexual allegory in which a girl, as fragile as a potato in his hand, falls prey to his "sangriento amor", expressed, as in much surrealist poetry, in images of mutilation and skinning. López Torres was being honest with himself, purging himself of a sexual dream made all the more painful by the enforced celibacy of imprisonment. He was suspended in his own consciousness, free to fantasize, free to develop the kind of poetic objectivity defined by Eluard as "l'enchaînement de tous les éléments subjectifs dont le poète est . . . non le maître, mais l'esclave."[20] In the first, untitled, poem of *Lo imprevisto* he carries us along in a search that is stilled and chilled in the last line by "un frío venturoso". He gives us enough physical points of reference to enable us to follow his imagination from the "mares de silencio" of the first line through "nubes grises" housed in "el espeso túnel"; and while joy has its swing, as if it were a playground, desire is overshadowed by "una estatua fálica". In this linking of subjective elements, López Torres simulates movement that is contained and ordered within a framework composed almost entirely of hendecasyllables:

> ¡Qué profundo correr por mares do silencio!
> Las empinadas desbocadas venas
> rompiendo limpios mares pudorosos
> con la brisa, el calor, la flor, el grito.
> Ampulosas redondas nubes grises

—gris castaño, gris rosa, gris violeta,
del ensoñado sexo prometido—
alojadas sin gracia en el espeso
túnel donde cabalga luz en sombra.
La fiebre, sí, la fiebre dando saltos
asciende hasta el columpio azul del gozo.
(Dominando la muchedumbre de deseos
hay una estatua fálica que indica
caminos para idéntico destino.)
La desatada sangre, fiera y loca,
suelta en claras cascadas de suspiros,
vuelve ordenadamente desbravada
al mapa de sus ríos y lagunas.
Sobre el fondo de rítmicos anhelos
se eleva lento un frío venturoso.

The start, glutinous with adjectives, gives the impression of a man trying to paralyse and savor the illusion of desire for that "ensoñado sexo prometido". Veins, fever, desires, blood—"fiera y loca"—, the "rítmicos anhelos", show a man tormented by his own urges; in this elegy to unsatisfied desire, López Torres again avoided the pitfalls of vulgarity and exhibitionism.

In *Lo imprevisto* the rage he expressed from 1931 subsided into a dignified, cathartic creativity in which he exercised full control over his medium and over himself. In *De profundis* Oscar Wilde diagnosed eloquently the painfulness of imprisonment when he stated: "With us time does not progress. It revolves. It seems to circle around one center of pain." In what was probably the last poem he wrote, one that he did not include in *Lo imprevisto*, López Torres evoked the same cycle of sorrow as he predicted certain death:

Giraba en torno a todos firme pena,
destino inexorable, orden segura
de transitar andenes sin mañanas.[21]

The sense of menace, the fellowship of suffering captured in these lines, made López Torres into such an eloquent spokesman of the despondency and despair shared by so many of his countrymen. Those who in February 1937 took him out to sea, bound him, put him in a sack, and threw him overboard extinguished a talent that had been enriched and enlivened by surrealist literature. In him surrealism found one of its most sensitive and discriminating converts; it is a tragedy that he came to fruition as a poet in one of the prisons so often condemned by them.

C. Brian Morris
University of California
Los Angeles

NOTES

1. *Boletín internacional del surrealismo*, no. 2 (October 1935); reproduced in C. B. Morris, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife* (Universidad de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1931).

2. Rial, *La prisión de Fyffes* (Caracas: Monte Avila Editores, 1969), p. 257.

3. *Minotaure*, no. 3-4 (15 December 1933), 101-116. The questions posed by Breton and Eluard were: "Pouvez-vous dire quelle a été la recontre capitale de votre vie?" and "Jusqu'à quel point cette rencontre a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit, du nécessaire?" López Torres' replies appear on p. 11.

4. *Jornada Literaria* [Santa Cruz de Tenerife], Año II, no. 56 (26 December 1981), p. 12.

5. '7 . manifiesto de g.a.', *Gaceta de Arte*, no. 15 (May 1933), p. 4.

6. López Torres, 'Un movimiento nacionalista. Los enemigos del arte viviente', *La Prensa* [Santa Cruz de Tenerife], (16 September 1933).

7. Roughton, 'Animal Crackers in Your Croup', in Robin Skelton (ed.), *Poetry of the Thirties* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), p. 239.

8. López Torres, 'La reforma agraria', *El Socialista* [Santa Cruz de Tenerife], Año I, no. 25 (25 January 1932).

9. López Torres, 'Socialismo agrario', *El Socialista*, Año I, no. 1 (28 July 1931).

10. López Torres, 'Surrealismo y revolución, *Gaceta de Arte*, no. 9 (October 1932), p. 2.

11. 'La Révolution d'abord et toujours!' *La Révolution Surréaliste*, no. 4 (15 June 1925),p. 31.

12. López Torres, '¿Qué es el surrealismo?', *La Prensa*, (10 May 1933).

13. López Torres, 'Arte social. Hans Tombrock', *La Tarde* [Santa Cruz de Tenerife], (24 January 1934).

14. López Torres, 'Expresión de "Gaceta de Arte". El surrealismo', *La Tarde*, (17 May 1933).

15. López Torres, 'En el Ateneo. 1. Exposición colectiva de Arte surrealista', *La Tarde*, (17 May 1935).

16. López Torres, 'Indice de publicaciones surrealistas en 1934', *Gaceta de Arte*, no. 32 (December 1934), p. 4.

17. López Torres, 'Poema de la langosta', *Gaceta de Arte*, no. 9 (October 1932), p. 4.

18. López Torres, 'Maiakovsky', *El Socialista*, Año I, no. 2 (17 August 1931). *Lo imprevisto* was published in a limited edition in 1981 by the Instituto de Estudios Canarios of the Universidad de La Laguna, Tenerife. Four of its poems were reproduced by Domingo Pérez Minik in his *Facción española surrealista en Tenerife* (Barcelona: Tusquets, 1975), pp. 153-156.

19. Rial, *La prisión de Fyffes*, p. 155.

20. Eluard, *La Rose publique* [1934], in *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1968), vol. I, p. 421.

21. 'Un poema inédito de Domingo López Torres', *Jornada Literaria*, Año I, no. 18 (4 April 1981).

La Barranca

Me tapé la boca para no gritar cuando debí haberme tapado los oídos para no oírte. Frotaba la vista sobre la larga mesa de mármol que era tu frente donde la idea fija de mi traición to acechaba.

Me sentía con los ojos dilatados por la alegría porque había recobrado tu memoria y quería volver a verte. Fue entonces que me vino la tentación de tocar a tu puerta con el fuego en la boca y mi juventud bajo el brazo. Porque no se trataba de entregarse en el silencio ni de someterse despreocupadamente al placer bajo los párpados. Yo quería hablar cara a cara contigo primeramente para que me comprendieras y poco a poco me fueras perdonando. Sabía que en aquel corto lapso en que habíamos estado separados las medallas de confianza que tú habías colocado con orgullo sobre mi solapa habían caído. Pero sabía también—mejor dicho, suponía—que el largo corredor de ilusiones, fricciones y desdichas que durante años habíamos recorrido juntos bien podía servir para estremecerte, o, por lo menos, acercarte a mí a la vista de mi humillación y contribuir a hacer respetuoso nuestro encuentro. Me decía a mí misma que siempre hay oportunidad de volver a empezar algo.

Recuerdo que me desperté simplificada cuando aquella mañana noté que la pasión que recién acababa de vivir había llegado a su punto muerto y que no había dejado ningún rastro en mí. Con perfil romántico me quité el camisón, quitándome a la vez la pesada carga de mis orgasmos, las ilustraciones de mis placeres que habían sido frágiles como el viento y que yo bien podía en aquel momento, liberada, evocar con asco o con una complaciente alegría indiferente.

De pronto me vino a la memoria el recuerdo de la casita que habíamos alquilado durante el primer año de casados. Me trajo alivio. Era como limpiar con un rastrillo la alfombra mágica que me había arrastrado a aquellos sueños absurdos e irresponsabilidades. Me parecía estar oyendo el silbido estridente de las martinetas que venían desde el patio del vecino para colocarse en el antepecho de nuestra ventana cuando la dejábamos abierta en las noches de plenilunio para mejor mirarnos al hacer el amor. Recordé también la cocina vieja donde tú estarías tomando el desayuno a aquellas horas, entre platos astillados de porcelana Olmos, aquella cocina simpática y grasienta que había sido no solamente testigo de nuestra costumbre, de nuestro enmohecido aburrimiento, sino una forma de realidad triste que habíamos generado junto y que por ser tan nuestra—pensaba yo—no se resignaría fácilmente a vernos separados.

Fue así que bajo mi grueso tapado me abalanzaba sobre el invierno para poder recuperarte. Pero la suerte estaba dada y yo no lo sabía. Ignoraba que te resultaría imposible oírme y mucho menos entenderme porque para poder oír y entender hay que ser libre y tú no lo eras, maniatado como estabas por el recuerdo de nuestro último diálogo y de mi decisión irrevocable de aquel día célebre cuando te dije adiós.

Se abrió la puerta y me miraste. Dos espasas arrugas cruzaban tus mejillas. Tuve la sensación de haberme equivocado de piso y retrocedí en aquel corredor oscuro hasta llega a la escalera donde me apoyé sobre el barandal. La luz automática se apagó repentinamente mientras la indiferente luna bailaba sobre tus brazos enfurecidos y la pared se agitaba al ritmo de tu sombra.

Con la presión de tu mano sobre mis dientes me mordí la lengua, y lo peor fue que nunca más pude abrir la boca, esa boca que hubiera querido mover para hablar, escupir y maldecirte antes de perderme en el espacioso canal de la muerte donde, enredada en mi odio hacia ti, mis suspiros e impaciencias, con tu puñal en mi pecho y mi historia de hechizo en las manos, después de 20 siglos de espera, no sé si tengo condena o redención.

Edda Piaggio

Edda Piaggio nació en Uruguay, en la ciudad dde Montevideo y desde muy joven se dedicó a las letras. En 1972 recibió el Premio del Ministerio de Educación y Cultura por su poemario *Llanuras rituales*, de acentos profundos y estilo barroco, ajustado más bien a preocupaciones metafísicas. En 1977 publicó su segundo libro *Complementos* y un año después tradujo *Atalaya de Piedra* y *Bodas de Arena* de la escritora francesa Gil Pasteur. En 1982 dio a conocer su última obra de poesías *Ciruelo Rojo Vivo*; expresada a través de un lenguaje muy íntimo y simple, alcanza lo universal y lo cósmico.

Edda Piaggio ha escrito además varios cuentos; uno de ellos 'El Paraíso' fue recientemente premiado por la revista *Garcín*.

La sátira en "El triángulo perfecto" de René Avilés Fabila

> . . . Expectations are scarcely ever fulfilled in truly literary texts. . . . Strangely enough, we feel that any confirmative effect . . . is a defeat . . . For the more a text individualizes or confirms an expectation it has initially aroused, the more aware we become of its didactic purpose, so that at best we can only accept or reject the thesis forced upon us. More often than not, the very clarity of such texts will make us want to free ourselves from their clutches.
>
> Wolfgang Iser[1]

La mejor corroboración de la dificultad que para la crítica contemporánea presenta la sátira es la casi inexistencia de estudios realizados sobre la obra de René Avilés Fabila. La obra satírica, como sabemos, se basa en un modelo que es exterior al texto, lo cual va en contra de los cánones de la crítica moderna, que exige adhesión al mundo de la narración. Aunado a esto, tenemos el propósito manifiestamente didáctico del escritor mexicano, cuyas obras solamente nos dejan la alternative ya sea de aceptar o de rechazar las tesis que nos propone. Debido a que la obra está sujeta a una tesis previa, la creación artística sufre. "El triángulo perfecto", sin embargo, aparentemente no ostenta la intención didáctica que el escritor le ha asignado a su obra y, por esto, paradójicamente, lleva a cabo su tarea instructiva de mejor manera.

La sátira

Comencemos ofreciendo una definición de la sátira. Según Worcester, "the elements of general satire we have isolated as invective, burlesque and irony."[2] La sátira, en cualesquiera de sus manifestaciones, nos dice el crítico, va dirigida a un fin: esto es, a criticar o a denunciar el vicio, y tiene el objeto de lograr que el hombre preste atención a su propia conducta. La burla muchas de las veces será a costa del propio lector, que verá su conducta reproducida o caricaturizada en la obra. La sátira, en una visión

cósmica, refleja la frustración y el caos. Asimismo hace patente el encarcelamiento del hombre en la realidad y del narrador en el numdo ficticio que intenta criticar y del que pretende hacerse juez.

Toda sátira intentará ridiculizar a determinada víctima. La parodia, sobre todo, se basa en cierto modelo que el destinatario del mensaje paródico deberá conocer para hacer manifiesta la burla. Además, la sátira implica juicio. El narrador de la obra satírica se sitúa en un plano aparentemente superior congratulándose de haber escapado del círculo en que se encuentra atrapada la persona que ridiculiza. Con esto surge, sin embargo, aquello que Octavio Paz llama "metaironía" al revelársenos "la interdependencia [que existe] entre lo que llamamos 'superior' y lo que llamamos 'inferior' ".[3] El narrador—y en el plano real, el hombre—se encuentra atrapado, al igual que sus víctimas, dentro de ese ambiente cuyas normas deberá aceptar aunque sea, paradójicamente, sólo para rechazarlas.

La persona que satiriza sabe que su víctima es falible, que posee vicios que él, como juez, deberá exponer. La víctima de la sátira podrá ser extrínseca o intríseca al texto. Puesto que el propósito de Aviles Fabila es exponer los vicios de la burguesía mexicana,[4] los modelos en que se basa su ficción son extrínsecos. En palabras de Worcester:

> 'Look here, upon this picture, and on this,' says the author. The reader looks first on one and then on the other, and decides for himself whether the mirrored image faithfully reproduces the object. Of course, in satire it does not do so, for the satirist secretly aims at exposing a discrepancy in the strongest possible light

En la parodia no encontramos el modelo original yuxtapuesto al satirizado. Según Worcester, el deber del lector será el de traer a colación el original y el del autor el de presentar la imagen caricaturizada del modelo. (pág. 42)

Un elemento adicional y necesario para que la sátira funcione es el de la distancia. "Satire is the engine of anger. Before our sympathy is won, we must be freed from the distress of witnessing naked rage and bluster . . . the artist must simulate coolness and detachment . . ." (pág. 18). La rabia, nos dice Worcester, es la más repelente de las emociones (pág. 17). La distancia es necesaria para mantener abierto el canal de comunicación y, por consiguiente, el autor no deberá permitir que la rabia o el desprecio que siente hacia lo que satiriza se trasluzca en la narración. En aquellas obras en que el autor se deje llevar por el enojo desaparecerá el alejamiento, rompiendo así el canal de comunicación. Como apunta Worcester más coloridamente: "When a salesman grows too hot or importune over the telephone, the listener calmly hangs up the receiver." (pág. 36)

René Avilés Fabila no siempre logra la frialdad necesaria para no caer dentro de su propio juego. *El gran solitario de palacio* refleja el desdén que

siente el satirista por lo que él llama la dictadura del Partido Revolucionario Institucional. En esta obra, y quizás a causa de la proximidad de los sucesos acaecidos en la Plaza de Tlatelolco en 1968, los cuales son el tema de este libro, la acidez y frustración del escritor se filtran hasta tal punto que el trabajo deja de ser satírico. Nos dice por ejemplo:

> Sobre los gorilas pesa una tremenda calumnia: los comparan con los militares latinoamericanos. Sí. Una injusticia. El parecido de éstos es con los orangutanes. El gorila es un animal inofensivo, de buen carácter (salvo cuando lo molestan: reacción anormal), monógamo, amante de su familia, tímido. En cambio, el orangután es agresivo, cruel y al sentirse acosado resulta un enemigo feroz, ah, y cuando lo domestican, como el militar latinoamericano, finge gran docilidad. Incluso físicamente son semejantes: repulsivos, de brazos hasta el suelo, tiene complejos a causa de su fealdad y sus cerebros poseen capacidades mínimas. Se diferencian en un punto: los militares usan vistosos uniformes verdes y muchas medallas en el pecho (estrategia de cuartel, triunfos de escritor, asiduidad a cursillos antiguerrilleros). No obstante, desnudos pueden confundirse con cualquier orangután.[5]

En este párrafo vemos el objeto de la sátira yuxtapuesto al modelo con el que se le compara. El narrador no se distancia fingiendo frialdad, sino que simplemente da una opinión de lo que para él es el dictador latinoamericano. En este pasaje, el lector no forma parte integral de la burla por no tener que proporcionar su propio modelo para que la parodia funcione. Es esta la razón por la cual la opinión del narrador podrá ser sencillamente aceptada o rechazada.

En nuestra opinión, *Solitario* no funciona a causa de la acidez y rabia del autor, que se filtran obviamente a la narración.[6] La novela deja de ser parodia para convertirse en un desahogo y una catarsis personal en los que la furia es aparente. Al dejar de haber distancia, el canal de comunicación se rompe, quedándose el lector con la única alternativa de aceptar la tesis y cerrar la obra.

Un elemento satírico mucho más presente en Avilés Fabila es la ironía. Esta, según Carlos Bousoño, funciona de acuerdo a un sistema definido de la siguiente manera por Roster:

> 'Sistema' significa aquí norma de relación entre dos términos, establecida por nuestro sentido de equidad o por nuestra experiencia: hasta por nuestras convenciones. Lo importante es que esa relación de que hablamos *se nos imponga por sí misma*, al hallarse profundamente arraigada en la consciencia humana. Dicho de un modo . . . distinto: el análisis descubre en tal sistema un par de elementos, A y *a*, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el termino A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado *a*. Ahora bien: ocurre que el poeta puede destrozar súbitamente esa *esperada* relación A-*a*, si cambia a por b, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-*a* surja un emparejamiento diverso A-*b*. Cuando tal cosa ocurre, decimos que el sistema A-*a* se ha roto, que hay una ruptura de ese sistema. (pág. 18)

Para ilustrar la ruptura del sistema tomemos el siguiente pasaje de "El triángulo perfecto." El narrador nos dice: "Chole, la sirvienta . . . era genial, hablaba dos idiomas; o sea, era bilingüe: español (mal) y zapoteca (bien)."[7] Al decírsenos que Chole hablaba dos idiomas, se establece el elemento A que va unido implícitamenta a otro elemento *a*. Esto es, si la sirvienta era bilingüe, la expectativa del lector será la de que ella hable español y francés, por ejemplo. Este sería el elemento *a*. Sin embargo en vez de éste se nos presenta un elemento *b* (español y zapoteca).[8]

Otra posible equivalencia del sistema en el ejemplo anterior sería la siguiente: una persona bilingüe (elemento A) posee bastante educación (elemento *a*); sin embargo se nos da la negación de *a*, esto es, una persona sin mucha educación (elemento *b*).

Encontramos un nuevo ejemplo de la ruptura del sistema cuando el narrador nos dice que las virtudes del Bloody Mary son dobles: alimenta y emborracha (pág. 10). Al utilizar la palabra "virtudes", esperamos encontrar cualidades positivas, como la alimentación (elemento A) que nos llevará a otro elemento positivo, no a uno negativo como lo es el vicio de la embriaguez (elemento *b*).

Al utilizar entonces la ironía según Roster, la tarea esencial del narrador es la de establecer un sistema para luego romperlo (pág. 54). Este crítico, en su estudio sobre la poesía de Salvador Novo, define los siguientes tipos de ironía:

> 1) *La ironía verbal* existe cuando el significado recto o aparente de las palabras desmiente su significado verdadero, produciendo así un efecto o una implicación de "placer doloroso" en los perceptores.
>
> 2) *La ironía dramática* (trágica o sofoclea) se entiende como una situación en que los espectadores, y posiblemente algunos de los actores también, son conscientes de algo que ignora otro personaje y para quien esos conocimientos tendrán hondo significado. Se produce así un efecto del mismo tipo que el producido por la ironía verbal.
>
> 3) *La ironía del sino* ocurre, según A. R. Thompson, cuando el resultado de una acción resulta ser lo contrario de lo esperado, anticipado o anhelado y cuando, además, ese resultado logra provocar una reacción dolorosamente cómica . . .
>
> 4) *La ironía de manera o de carácter* se da, otra vez según Thompson, cuando la verdadera naturaleza o manera de ser de una persona resulta estar en contraste dolorosamente cómico con lo que aparenta ser.
>
> 5) *La ironía metafísica o general* se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana. (pág. 14) [Es ésta la que Octavio Paz llama "metaironía."]

En las siguientes páginas analizaremos "El triángulo perfecto," basándonos en los conceptos de la parodia y de la ironía previamente establecidos.

El triángulo perfecto

La sátira de René Avilés Fabila se basa prinipalmente en la parodia ya antes definida, así como en la ironía verbal, la ironía dramática, la ironía de manera y la ironía metafísica. Por lo general, se establece un "sistema" que el narrador romperá, frustrando así las expectativas del lector.

La ironía verbal la vemos en los ejemplos ya mencionados del "bilinguismo" de la sirvienta del narrador y de las "virtudes" del Bloody Mary. Hagamos notar que la ironía de esos ejemplos se basa en modelos exteriores al texto: el primero, en el estereotipo de la sirvienta y, el segundo, en el conocimiento de que el Bloody Mary se prepara con jugo de tomate y es, por lo tanto, alimenticio.

Como ejemplo de ironía verbal intrínseca al mundo ficticio, presentamos el siguiente: el narrador nos dice que él y Arturo ya no tenían casi de qué hablar. En sus propias palabras:

> [Es] el resultado de vernos diario, leer poco y estar siempre encerrados en cantinas. Bien podría escribir una tetralogía. *En las cantinas no se pone el sol, Mi dedo indica el último trago, Meseros asesinos contra el ejército* y *Tragedias de bar y muerte*. Puro bestseller. (pág. 11)

Sabemos, por medio del narrador, que los personajes se pasaban la vida embriagándose; consecuentemente, las referencias a los títulos de posibles novelas, las cuales tienen que ver con bares, van al mismo texto, no fuera de él como los primeros ejemplos.

Un ejemplo de ironía dramática es aquel episodio típicamente picaresco en que Raúl se presenta a Martha. Osorio se acerca a ella en la universidad fingiendo ser un estudiante de provincia e invitándola a tomar café con los "últimos cinco pesos" que le restan. Le dice que el próximo día regresa a su pueblo y quiere tener algo importante que contar en la nevería del zócalo. Martha le contesta que no acostumbra a tomar café con desconocidos, a lo que Raúl responde:

> Señal de buena educación. Pronto dejaremos de ser desconocidos; no se preocupe. Y llamé a Arturo que se desternillaba de risa no lejos de nosotros. Arturo, amigo, ten la bondad de acercarte. Ahora por favor, preséntame con esta bella dama, para que a mi vez pueda presentártela. Lo hizo: Señorita, le presento a Raúl Osorio. Encantado, intervine sonriendo y tendí la mano. (pág. 12)

Tanto el lector como Arturo (que se "desternillaba de risa") saben que la víctima de la broma es Martha, quien ignora que Raúl finge ser algo que no es para poder así acercarse a ella.

Otro ejemplo de ironía dramática es aquél en que Arturo recibe una invitación a una fiesta en que habría "modelos." Todos resultan ser varones. Al ver Arturo bailar hombres con hombres se da cuenta que todos, excepto él, son homosexuales. Después de cierto tiempo, alguien sugiere

jugar a la botella de prendas y, con sospechosa frecuencia, Arturo es apuntado. Poco a poco se va quedando desnudo. Nos dice entonces que él era el más joven y por lo tanto "el platillo más suculento." Cuando al joven sólo le quedan los pantalones y la ropa interior, la botella lo apunta de nuevo:

> Qué entusiasmo provocó: quedaría en calzones, sí: en calzones. Los coros iniciaron su tarea y yo a quitarme los pantalones: en ese momento recordé que si bien llevaba mi mejor traje, no era igual con mi ropa interior, pues mi calzoncito estaba en condiciones deplorables, lleno de hoyos, casi era el puro resorte. Tuve que improvisar y, fingiendo indignación, me puse de pie y grité: ¡No se puede, estas fiestas no son para hombres, que degradación moral! ¡Mi ropa, por favor! Y me fui de allí. (pág. 24)

Existe aquí ironía dramática porque tanto Raúl como Martha, que escuchan la historia, saben cual es la verdadera razón por la cual Arturo se levanta indignado del juego en que participaba. También existe ironía de manera puesto que la indignación moral que finge tener Arturo no es tal. Dicho de otra manera, la verdadera naturaleza o manera de ser del joven está en ese momento "en contraste cómico con lo que aparenta ser."

Veremos luego la ironía metafísica en los mismos personajes. Raúl, cuando critica por medio de la sátira, no se da cuenta que sufre de los mismos complejos y vicios que sufren sus víctimas. Hacen burla por ejemplo, a todo aquello que es "autóctono" sin embargo, ellos mismos comen tacos de chicharrones (pág. 14), y se pasan la vida en las cantinas como los personajes que representaba Jorge Negrete, a quien ellos mismos harán alusión después.

Recordemos también que Raúl estaba "casi a la altura de un playboy: dinero, tiempo (en la oficina conseguí hacerme loco y pasar la mañana sin mover un papel) y una casa gigante . . ." (pag 10) Martha, por su parte, era una mujer liberada y libre que se va a Nueva York a "desintoxicarse," y que regresa porque sus padres amenazaron ir por ella y por esto prefiere "regresar por las buenas." (pág. 18) En estos ejemplos observamos la interdependencia que existe entre aquéllos que juzgan y aquéllos que son juzgados.

Un ejemplo más complejo de la metaironía es aquél en que el narrador nos presenta la caricatura del hombre "autóctono." Nos dice:

> Era el buen ciudadano de que nos hablaron nuestros tarados maestros de secundaria: votaba por el PRI, jamás faltaba a su trabajo, doblaba el espinazo ante sus jefes, cruzaba la calle cuando la luz lo indicaba, estaba de acuerdo con la política oficial, fumaba Delicados sin filtro, llevaba gallos y serenatas a su madrecita, en su oficina traía muertas a las secretarias, tocaba la guitarra y cantaba sintiendo el colorido de nuestra tierra en el alma . . . Además bebía tequila y no tosía al pasar el líquido por su morena garganta, fogueada de gritar ¡viva el señor presidente! (pág. 13)

Lo que hace más significativa la parodia es el nombre que el narrador atribuye a este personaje: Antonio Nopales. El apellido es una referencia clara al mexicanismo, por el símbolo del nopal que se encuentra en la bandera y que según la leyenda de la fundación de la Ciudad de México, se remonta hasta el imperio Azteca.[9] Además, por la descripción del personaje, podremos inferir que es Priista. Estaba de acuerdo con la política oficial y echaba vivas al presidente: todo esto cuando "acababan de matar docenas de jóvenes . . ."[10] Según el narrador, el personaje tenía ". . . la facha clásica del autóctono, [y era] buen representante de la raza de bronce . . ." (pág. 13)

La "metaironía" de esta presentación consiste en que tanto Raúl como Arturo poseen personalidades similares a la de Nopales. Especifiquemos: Antonio Nopales entona una canción de Jorge Negrete "cuando acababa de salir el último long play de Creedance Clearwater Revival." (pág. 14) Arturo, hastiándose del mexicanismo de Nopales, lo insulta diciéndole que sus "complejos nacionales" le importan un carajo. Le pide que se largue "a la chingada," antes que lo golpee. El injuriado rehusa irse y Arturo cumple su promesa utilizando para esto un "maltratado" cinturón. "Martha se puso digna y se fue tras Nopales. Me voy con quien vine, dijo cuando traté de retenerla. Pues lárgate tú también." (pág. 14)

En esta secuencia es Arturo quien inicia la riña y, tras de hacerlo, no lucha limpiamente. Lo golpea con un cinturón maltratado, lo cual implica que antes lo había utilizado de la misma manera. Emplea, además, palabras soeces que reflejan su propia autoctonía. Después, en vez de disculparse con Martha por el comportamiento de ambos con respecto a Nopales, Raúl se molesta porque ella decide irse tras de su acompañante. Termina el narrador la injuria diciéndole que "se largue" ella también.

Este episodio lo clasificamos como ironía metafísica y no como ironía de manera o de carácter porque el efecto que produce en el lector no es cómico. Este episodio presenta, valiéndonos de las palabras de Roster, "las irresolubles contradicciones de la existencia humana," puesto que el narrador y su *alter ego* actúan con tanta autoctonía como aquélla con la que actuaba Nopales.

Fantasía sexual

La narración del cuento está hecha aparentemente por Raúl Osorio en la primera persona del singular. Veremos después, sin embargo, que exceptuando el primero, segundo y último párrafos del cuento, Arturo está presente en todos los episodios. Esto tiene un efecto tal en el lector que la obra parece estar contada en realidad en la primera persona del plural, o sea, desde el punto de vista de ambos pícaros a la vez. A causa de esto, da la impresión de que Arturo solamente cobra consciencia a través de Raúl y únicamente en función de la relación de los jóvenes con Martha.

La acción comienza cuando Raúl "acababa de concluir un violento romance con Margarita," (pág. 9) de quien había sido novio diez u once

meses y a quien conoció al poco tiempo del incidente con Antonio Nopales. Raúl y Arturo deciden llamar a Martha cuando la recuerdan en una de esas "pláticas idiotas" estando en la cantina. El relato sobre Martha y el incidente de la fiesta sucede en realidad casi un año antes del momento de la narración, y ésta es cronológica desde el instante en que deciden visitar a la joven hasta llegar a la etapa en que ella decide casarse. Después del día de la boda, el narrador salta en el tiempo casi dos años para llegar al momento en que Raúl se topa de nuevo con Martha en un almacén comercial. Es aquí donde termina el cuento.

Salta a la vista que la narración cambia a la tercera persona desde el momento en que deciden ir a visitar a Martha después de casi un año de no verla. La transición es casi imperceptible por lograrse a través de un diálogo:

> Mis preocupaciones, nuestras, fueron interrumpidas por los pasos de Martha . . .
> —Hola.
> —Hola.
> —Hola.
> Abrazos efusivos.
> Ella añadió: —Me da gusto volver a verlos, pero mucho. Creánlo. En serio.
> —Casi un año.— dijo Raúl soltando un discreto suspiro. (pág. 16)

Al iniciarse este diálogo Raúl es el narrador y, al terminar, ya no lo es; se nos habla de él en tercera persona. La narración continuará de esta manera hasta el monmento del reencuentro del personaje con Martha en al almacén más de dos años después. Así, la narración en tercera persona de la relación amorosa de la joven con Raúl y Arturo está enmarcada dentro del relato en primera persona.

El cambio de narrador manifiesta la relación amorosa de los tres personajes como una fantasía sexual de Raúl. En primer lugar, a Martha la recuerdan en la cantina estando los dos juniors en una de esas "pláticas idiotas."[11]

En segundo lugar, Raúl no se siente a la altura de la escala social a la que pertenece Martha puesto que la familia de la joven "tenía tanto oro acumulado como Alí Babá, Nelson Rockefeller o Miguel Alemán." (pág. 11) Además, según Raúl, "una rica se casa con un rico y un rico se casa con una rica; es decir, que los ricos se casan con ricas y vice-versa, lo que significa que dinero llama a dinero . . ." (pág. 10) Martha económicamente está muy sobre el nivel de los dos burgueses pues era "una damita de la mejor sociedad . . ." que, confirmando la teoría de Raúl, contraería nupcias con un "acaudalado alemán." (pág. 29)

En tercer lugar, Martha, como sabemos por la descripción de Raúl, no era representante de lo que él llamaba "la raza de bronce." Su personalidad era diametralmente opuesta a la de Antonio Nopales: era rubia, se había escapado a Nueva York a vivir con hippies, fumaba mariguana y estaba

supuestamente liberada sexualmente. Todas estas características personales habían hecho de ella la mujer ideal, conforme a los propios conceptos de Raúl.

Surge, no obstante, la ironía metafísica al darnos cuenta de que ni Martha estaba tan liberada como pretendía ni Raúl era tan cosmopolita como aparentaba. Martha, por ejemplo, en su relación con Raúl y Arturo, aunque "se ofrecía a los dos . . . ," (pág. 23) según Raul cuidaba de "su virginidad, tal vez para el matrimonio." (pág. 26) Sí, permitía que la acariciasen y ella a su vez los acariciaba, "sin embargo, cuando alguien intentaba ir más alla de los límites impuestos por [ella] fracasaba." (pág. 27)

Veremos después que la joven se entrega a Raúl, mas sólo a él. No es la "virgen" que Osorio pensaba y, por esto, su teoría de que Martha pretendía guardarse para el matrimonio, no es válida. El liberalismo sexual de la mujer no estaba al nivel que Raul creía. Es por esto que huye de la relación sexual con los dos hombres a la vez.

Raúl, por su parte, y al igual que Martha, era ortodoxo. Por esto, en materia de bebidas, según él, era clásico: "o alcohol o nada." Rehusa así la invitación de la joven a buscar mariguana. Aparentaba además ser más mundano de lo que era en realidad. Al instigar a la joven a que bese a Arturo delante de él, experimenta "una punzada en el estómago . . .", mas se dice que no debe sentir celos. (pág. 22)

Por ser Raúl ortodoxo y convencional, porque sus propios valores morales no le permitirían admirar a una mujer que no se sujetase al código moral (y tradicional) que él propone, se desdobla en Arturo, convirtiéndose éste en el *alter ego* del personaje.

Esto lo veremos en numerosas ocasiones. Martha no ve su relación con ellos como una de tres. Al ir a uno de los bares, por ejemplo, se retiran porque era "buen sitio para grupos, no para parejas," (pág. 19) Después se nos dirá que, en esa "pareja" de tres, Raúl era la cabeza y Arturo el cuerpo: el intelecto y la acción respectivamente (pág. 22). Luego Martha exclamará, al no permitírseles entrar a los tres juntos a un hotel: "—Idiota, debió dejarnos entrar: somos una pareja." (pág 27) Estos hechos nos hacen pensar que la joven ya había percibido inconscientemente que Arturo era el complemento de Raúl.

Este, como narrador, nos dejará la misma impresión al hacer numerosas referencias al "nosotros" cuando nos relata los hechos: "No habíamos vuelto a ver a Martha;" "Sí, háblale, dile que la visitaremos." (pág. 14) Los ejemplos son demasiados como para presentar aquí una lista exhaustiva. Baste decir que la narración pasa de la primera persona del singular a la primera persona del plural. Por otra parte, por estar filtrado el punto de vista de los dos personajes a través de Raúl, la existencia de Arturo sin su compañero se haría imposible. El uno da consciencia al otro y Martha se percata de esto cuando insiste en que el grupo es, en realidad, "de dos." Contribuye a esta impresión, además, el no tener datos de la constitución física de Arturo así como el ver que los dos personajes se compaginan filosófica e intelectualmente.

Por ser entonces Raúl y Arturo uno solo, la relación que tienen con Martha es convencional, más, por serlo, no deja de ser fantasía. Recordemos el encuentro final de Osorio con la joven:

> A Martha la vi cuando regresó de Europa. . . . Me puse feliz al verla y corrí a saludarla. ¡Martha! ¡Martha! Y volvió la cara lentamente. Se detuvo. Hola, dije. Que tal, respondió y un silencio gélido y aterrador. (pág. 30)

Martha se muestra fría con Raúl en este encuentro y, aunque se nos dice que es por estar casada y por haber encontrado su "triángulo perfecto," la realidad es que esa proximidad romántica que pareció haber entre ellos no existió más que en la fantasía de Raúl.

La "metaironía" de esta relación sexual con una mujer liberada está caracterizada de acuerdo a un código moral convencional: el del narrador. Este piensa que el *ménage à trois* evidencia el liberalismo sexual que espanta a la burguesía por él satirizada. No obstante, el narrador sufre de los mismos complejos morales que la sociedad que critica y por esto se inventa un *alter ego* con el que una relación de tres se restrinja a los valores morales estipulados por él.

Así, la metaironía del cuento consiste en que si Antonio Nopales posee "complejos nacionales," Raúl y Arturo poseen "complejos anti-nacionales;" si el narrador se burla de la sociedad que no acepta una relación sexual de tres, él tampoco la acepta y por esto se desdobla en otro personaje. Lo que nos presenta el narrador a un nivel extratextual es el hecho de que el hombre para criticar valores tendrá que basarse en éstos, aunque sólo sea para negarlos. A la tesis le sigue la antítesis y, a ésta, la anti-antítesis. El círculo es cerrado y, dentro de él, se mueve el hombre sin poder escapar. Todo aquello que observemos tendrá que hacerse desde dentro, aparentando distancia quizás, mas, al no tener la visión cósmica, todas las observaciones que hagamos dentro de este círculo serán siempre reflejo de lo que es uno mismo. La ironía consiste en que al criticar a la sociedad por medio de la sátira se caricaturiza uno mismo por ser parte de ella.

Conclusión

En el presente estudio hemos intentado analizar la sátira de René Avilés Fabila reflejada en "El triángulo perfecto," basándonos en los conceptos de Worcester y Roster. Hemos visto que este cuento funciona porque el satirista mexicano está más interesado en expresarse artísticamente que en reformar la sociedad. La sátira es intrínsecamente crítica y por esto puede y debe prescindir de todo propósito didáctico.

En la sátira, como anotamos anteriormente, se establece un sistema que se rompe porque lo caricaturizado no está de acuerdo con el modelo real o histórico que el lector trae a colación para compararlo con aquél que presenta el narrador. El texto, consecuentemente, funciona precisamente por el rompimiento de esas expectativas.

Los textos de René Avilés Fabila, como nos dice Iser, a medida que se leen satisfacen las esperanzas del lector, poniendo así de relieve su intento

didáctico y, al hacerlo, nos dejan únicamente la alternativa de aceptar o de rechazar la tesis. Además, las variables cuya suma darían al texto su totalidad no están enteramente contenidas dentro de él y esto, unido al hecho de que la lectura de estas obras no ofrece al lector ningún margen en el cual ejercite su imaginación, ha relegado la narrativa del joven escritor mexicano—como lo evidencia la falta de estudios críticos sobre su obra— a un término secundario.

Juan Rolando Romero
University of California
Santa Barbara

NOTAS

1. Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, editado por Jane Tompkins (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), pág. 53.

2. David Worcester, *The Art of Satire* (New York: Russell and Russell, 1960), pág. 75. En terminología castellana tenemos "el vituperio, la parodia baja, la parodia alta y la ironía." Peter I. Roster, Jr., *La ironia como metodo de análisis literario: La poesia de Salvador Novo* (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1978), pág. 41. Toda referencia se remite a estas ediciones.

3. Octavio Paz, *Los hijos del Limo* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1974), pág. 155.

4. Avilés Fabila nos dice:

> Escribo para zaherir sin piedad —aunque tenga dificultades— a lo que considero nefasto: ideas reaccionarias, posturas esnobs, actitudes canallescas, etcétera.Concibo la literatura, o mi profesión de literato, como un medio de combate, como un arma. Cuando dije que deseaba convertirme en crítico de la burguesía no bromeaba (Citado por Xorge del Campo, editor, en *Narrativa joven de México*, con prólogo de Margo Glantz [México: Siglo XXI Editores, S.A., 1969], pág. 193).

5. René Avilés Fabila, *El gran solitario de Palacio* (Buenos Aires: Compañia General Fabril Editora, S.A., 1971), pág. 133.

6. Margo Glantz nos dice que en Avilés Fabila "sobre todo se filtra la crítica feroz, el desprecio que el autor siente por ese submundo artificial y postizo que se incrusta en el subdesarrollo." (Margo Glantz, editora, *Onda y escritura en México* [México: Siglo XXI Editores, S.A., 1971], pág. 27).

"El triángulo perfecto", por el contrario, funciona, según nosotros, porque "the satirist is motivated by the aesthetic desire for self-expression far more than by the ethical desire for reform." (Leonard Feinberg, *Introduction to Satire* [Iowa: The Iowa State University Press, 1967], pág. 12).

7. René Avilés Fabila, "El triangulo perfecto," pág. 9, en *La lluvia no mata las flores* (México: Joaquín Mortiz, 1970), págs. 9-30. Toda referencia a este cuento se remite a esta edición.

8. La alusión al zapoteca proviene del estereotipo de la sirvienta provinciana quien, generalmente, no está muy educada formalmente y, en consecuencia, no conoce bien el español.

9. Avilés Fabila utiliza el nopal y su fruta, la tuna, como símbolo del mexicanismo. En *El gran solitario de Palacio* nos dice: "El maestro Heladio Pérez dirigía 'Nopales y tunas por siempre' (marcha de su propia inspiración)." (pág. 18) El título de la marcha es una mención directa al himno norteamericano "Stars and Stripes Forever."

10. Es ésta alusión a la matanza de la plaza de Tlatelolco perpetrada contra los estudiantes en 1968. A mas de la mencion directa, lo sabremos por las referencias a las Olimpiadas

celebradas en la Ciudad de México en ese año ("Chole hubiera sido magnífica edecán si Oaxaca tuviera derecho a mandar delegación deportiva a los juegos olímpicos próximos a celebrarse." [pág. 9] y por la mención a "los ruidos de la construcción del metro . . ." (pág. 10); eventos que ocurren por estas fechas.

11. Para estos personajes, de acuerdo a Margo Glantz:

> No importa lo que se hace. Lo verdaderamente sucedido no interesa, lo que eventa es lo que se dice y lo que se oye de tal suerte que las situaciones se insertan dentro del ámbito de una realidad en donde lo imaginado y lo vivido vienen a significar lo mismo (pág. 21)

Tiempo-caos: angustia en Camões

Correm turvas as águas dêste rio
Que as do céu e as do monte as enturbaram;
Os campos florescidos se secaram;
Intratável se fêz o vale e frio.
Passou o V'rão, passou o ardente Estio;
Uas cousas por outras se trocaram;
Os fementidos Fados já deixaram
Do mundo o regimento ou desvario.
Tem o tempo sua ordem já sabida;
O mundo não; mas anda tão confuso,
Que parece que dêle Deus se esquece.
Casos, opinões,natura e uso
Fazem que nos pareça desta vida
Que não há nela mais que o que parece.

Al leer los sonetos líricos de Luis de Camões encontramos que en su mayoría éstos se encuentran construidos sobre una base temática bimembre. Los dos componentes de esta arquitectura son el tiempo en su paso inexorable y el caos resultante. Esta relación dialéctica trae consigo el continuo mutar de los órdenes, situación que produce en el poeta un sentimiento angustioso; éste, a su vez, resultado de la anulación de aquellos valores o normas que ofrecen al hombre seguridad en un momento histórico determinado.

Nuestro propósito es presentar el desarrollo y tratamiento de estos elementos en el soneto "Correm turvas as aguas dêste rio."[1] A la vez, trataremos de situar esta expresión poética dentro de las corrientes estético filosóficas en que se desenvuelve el poeta.

Desde el primer verso del soneto eje de nuestro análisis, Camões introduce la idea de movimiento que será trabajada en el primer cuarteto. Metafóricamente se proyecta hacia el lector por medio de dos símbolos: el río y la tierra que, al mismo tiempo, están relacionados con la fertilidad y la vida. La imagen referente a las estaciones: "Os campos florescidos se secaram;/Intratável se fêz o vale e frio.", señala la perpetuidad temporal de sus elementos dada su naturaleza cíclica y, por contraste, lo efímero del género humano. Junto a este gran tema, fuerza generadora del soneto, Camões sugestivamente desarrolla el segundo componente temático: el caos. Visualmente éste se presenta en la figura del agua: "Correm turvas as aguas dêste rio", turbulencia que ha alterado la intrínseca diafanidad de la misma. Podemos notar que el caos aquí está presentado a base de

elementos físicos, agua-río, no por ello descartando una posible interpretación filosófica, como veremos más adelante.

El segundo verso establece una concatenación de acciones que expresan movilidad: "que as do céu e as do monte as enturbaram;" y, a la vez, se reitera la idea de trastoque en la esencia. La lluvia cristalina produce el enturbamiento del río; del orden al desorden, del equilibrio al caos. Como señaláramos, un segundo nivel intelectivo permite recrear la imagen del río como símbolo de vida, enmarcando la expresión en un contexto religioso que recuerda las coplas de Jorge Manrique. Esta interpretación nos permite establecer un paralelo que vincula la tradición literaria renacentista con la medieval.

Establecido el acercamiento al primer cuarteto, vemos como los dos temas presentados son tratados por Camões a dos niveles, el físico específico y el filosófico-universal.

La intensificación del primer elemento arquitectónico la encontramos en el segundo cuarteto. El tiempo, presente en el primer cuarteto, será objeto de análisis retrospectivo desde la inmediatez. Presenciamos el movimiento temporal hacia el pasado: "passou, se trocaram". Camões presenta ahora la idea cambio-caso no ya de manera particular, sino universal: "Uas cousas por outras se trocaram", estableciendo nuevamente la relación entre causa y efecto. Lo caótioco en este cuarteto es presentado en un marco mítico-filosófico; el destino (Fados) es el responsable del desordenado mutar ya que, al abondonar el control del mundo, ha legado en el hombre la dirección del mismo. Por medio de la mitología pagana Camões da la visión renacentista del hombre como hacedor de su destino. Sin embargo, el cambio de una visión teocéntrica a una antropocéntrica parece presentarse negativa al poeta pues el hecho señala la pérdida de la armonía preexistente.

En el primer terceto se intensifica la idea de organicidad y perpetuidad, relacionándola al plano temporal. Nuevamente, el poeta señala que sólo aquello externo al hombre continúa su estado armónico en su eterno devenir: "Tem o tempo sua orden já sabida". El planteamiento es en estos momentos desde una perspectiva social: "O mundo não; mas anda tão confuso". Sin embargo, Camões no parece encontrar una explicación a dicha confusión social y, al encontrarse sin asidero ideológico expresa: ". . . parece que Deus se esquece", anguistia hecha verbo que en el plano religioso tendría ecos de blasfemia.

Esta desorientación provoca en el poeta una actitud negativa que alcanza su punto álgido en el segungo terceto expresándola en una visión totalizadora a base de la enumeración: "casos, opiões, natura e uso". Después de establecidos los elementos, el poeta, como último intento de encontrar una explicación, los recimina por ser, desde su perspectiva, los causantes del caos del mundo. Al haber agotado las posibilidades de encontrarle sentido al mundo concluye diciendo que la vida es sólo un

cúmulo de apariencias: "Fazem que nos pareça desta vida/Que não há nela mais que o que parece." Expresión que encubre la anguistia experimentada ante la inseguridad y el caos que no consigue comprender.

Santos Torres-Rosado
Universidad de California, Los Angeles

NOTAS

1. Luis de Camões, *Obras completas I* (Lisboa: Livraria Sa Da Costa, 1956), págs. 255–6.